PALAESTRA CII.

UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,
herausgegeben von **Alois Brandl, Gustav Roethe** und **Erich Schmidt.**

Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700.

Von

Siegfried Mauermann.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1911.

Bibliographie, Einleitung und Kapitel I sind bereits im vorigen Jahre als Berliner Dissertation erschienen.

Meinem hochverehrten Lehrer,

Herrn Dr. Hans Meyer,

Professor am grauen Kloster zu Berlin,

in treuer Dankbarkeit dargereicht.

Register.

Bibliographie[1]).

Allgemeines.

Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands herausgegeben von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff. Altenbg. und Lpz. 1839—1842.

Altmann. Die Maske des Schauspielers. 3. Aufl. Bln. 1892.

*Arnold. Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830. Wien 1908.

Berger, Alfr. v. Über Drama und Theater. Lpz.

Busse, Bruno. Das Drama von der Antike zum franz. Klassizismus. Lpz. 1910.

Cholevius. Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. Lpz. 1854.

*Creizenach. Geschichte des neueren Dramas. Halle 1893.

*Devrient. Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neudr. Bln. 1905.

Einsiedel, v. Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst. Lpz. 1797.

Engel, Joh. Jak. Ideen zu einer Mimik. 1785.

Felsing. Streifzüge durch die Theaterwelt. Dresd. 1895.

Fuchs, Georg. Die Schaubühne der Zukunft. Bln. und Lpz. 1905.

---

1) Die mit * versehenen Bücher sind ganz oder teilweise als Vorstudien, Ergänzungen oder Anregungen für die vorliegende Abhandlung und bisweilen auch für die Bibliographie anzusehn; die mit ** gezeichneten Bücher gehören jedes Mal eigentlich erst in eine etwas spätere Zeit. In [ ] sind die von den in verschiedenen Drucken angeführten Dramen nicht zitierten aber doch durchgesehenen Texte und ferner liegende Schriften eingeschlossen; hinter = steht die Abkürzung, der ich mich bei den Zitaten im Text bedient habe.

Gaehde. Das Theater. Lpz. 1908.
Genée. Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Bln. 1882.
Goethe. Jubiläumsausgabe XXIX, XXX, XXXVI, XXXVII, XXXVIII.
Gottsched. Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Lpz. 1757.
Guttmann. Die ästhetische Bildung des menschlichen Körpers, insbes. für Bühnenkünstler. Lpz. 1880.
*Hagemann. Geschichte des Theaterzettels. Diss. Heidelberg 1901.
— Regie . . . Lpz. 1902 und 1904.
— Schauspielkunst und Schauspielkünstler. Lpz. 1903.
Hampe. Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnbg. 1898.
Harden. Literatur und Theater. Bln. 1896.
Hédelin (abbé d'Aubignac). La pratique du théâtre. Amsterdam 1715.
Herder. Adrastea (Werke Bd. XXIII—XXIV).
Holtei. Beiträge zur Geschichte der dramatischen Kunst und Litteratur. 1828.
Iffland. Fragmente über Menschendarstellung auf der deutschen Bühne. Gotha 1785.
Julien, Adolphe. Histoire du costume au théâtre. Paris 1880.
Kehrein. Die dramatische Poesie der Deutschen. 1840.
Kerr. Schauspielkunst. Bln.
Könnecke. Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Marbg. 1895.
Köster. Das Bild an der Wand. Eine Untersuchung über das Wechselverhältnis zwischen Bühne und Drama. Abh. d. phil.-hist. Klasse der kgl. sächs. Ges. der Wiss. Lpz. 1909.
Lenz. Gesammelte Schriften. Bd. I. Münch. und Lpz. 1909. Anmerkungen übers Theater. (1774.)
Leo. Der Monolog im Drama. Bln. 1908.
Lessing, (Mylius). Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Stuttg. 1750. (Werke Bd. XI, 1, 30.)
— 17. und 51. Litteraturbrief. (Werke Bd. VIII.)
— Hamburgische Dramaturgie. (Werke Bd. IX, X.)
Lipps. Ästhetik. Hambg. und Lpz. 1903—1906.
*Litzmann. Theatergeschichtliche Forschungen.
*Löwen. Geschichte des deutschen Theaters. (Neudruck hsg. von Stümcke.) Bln.

Mentzel. Geschichte der Schauspielkunst zu Frankfurt a. M. Frkf. a. M. 1882.
Müller. Zur Geschichte der Entwickelung des Dramas in Deutschland. Progr. Posen 1838.
Mundt. Dramaturgie oder: Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst. Bln. 1848.
Oberländer. Organ-Übungen für dramatischen Unterricht. Münch. 1905.
Palleske. Die Kunst des Vortrags. Stuttg. 1880.
Jean Paul. Vorschule der Ästhetik. Hambg. 1804. (Hempel IL.)
Piderit. Mimik und Physiognomik. 2. Aufl. Detm. 1886.
Proelss. Kurzgefaßte Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Lpz. 1900.
Prutz. Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Bln. 1847.
Reden-Esbeck. Deutsches Bühnen-Lexikon. Stuttg. 1879.
Rehm. Das Buch der Marionetten. Bln. 1905.
*Rodenwald, Verena. Das Apart im deutschen Drama. Diss. Heidelbg. 1908.
Roethe. Anzeiger für deutsches Altertum XXVI, 15.
Rötscher. Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen. Lpz. 1867.
— Die Kunst der dramatischen Darstellung. Bln. 1841.
Schasler. Ästhetik. Lpz. und Prag 1886.
Schlag. Das Drama. Essen.
Schlegel, A. W. Über dramatische Kunst und Litteratur. Zweite Ausgabe. 1817.
Schlegel, Joh. El. Ästhetische und dramaturgische Schriften. Heilbr. 1887.
Schmid. Chronologie des deutschen Theaters. 1775. (Neudruck 1902.)
Schneider. Das attische Theaterwesen. Weimar 1835.
Schütze. Hamburgische Theatergeschichte. 1794.
Siebs. Grundzüge der Bühnenaussprache. Cöln 1905.
Tieck. Deutsches Theater. Bln. 1817.
Vischer, Fr. Th. Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Stuttg. 1857.
Volkelt. Ästhetik des Tragischen. Münch. 1897.
— System der Ästhetik. Münch. 1905.
Wackernagel. Kleine Schriften II, 69 ff.
Weddigen. Geschichte der Theater Deutschlands. Bln. 1906.
*Zellwecker. Prolog und Epilog im deutschen Drama. Lpz. und Wien 1906.
Jahrbuch deutscher Bühnenspiele

I A.

Die kirchlichen Spiele bis 1500.

a) Darstellendes.

Anz. Die lateinischen Magierspiele. Lpz. 1905.
*Brandstetter. Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Luzern 1886.
Hase. Das geistliche Schauspiel. Lpz. 1858.
*Heinzel. Abhandlungen zum altdeutschen Drama. Wien 1895.
— Beschreibung des geistlichen Schauspiels. Hambg. und Lpz. 1898.
Lange. Die lateinischen Osterfeiern. München 1887.
Leibing. Über die Inszenierung des zweitägigen Luzerner Osterspiels. Elberf. 1869.
Reidt. Das geistliche Schauspiel des Mittelalters. Frkf. a. M. 1868.
Wilken. Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. Göttg. 1872.
Wirth. Die Oster- und Passionsspiele. Halle 1889.
Zeitschrift für deutsche Philologie XXXV.

b) Texte.

Beckers. Das Spiel von den zehn Jungfrauen und das Katharinenspiel. Breslau 1905.
Froning. Das Drama des Mittelalters. = **Froning.**
Grein. Das Alsfelder Passionsspiel. Cassel 1874. = **Alsf. Pass.**
Hartmann. Das Oberammergauische Passionsspiel. Lpz. 1880. = **Ob. Pass.
Heinemann. Peter Spichtigs Dreikönigsspiel von Luzern vom Jahre 1658. Separatabdruck a. d. Geschichtsfreund Bd. LVI. Luzern. = **Spicht.
[Hoffmann von Fallersleben. Theophilus. Niederdeutsches Schauspiel. Hannov. 1853.]
Theophilus, hsg. v. Petsch. Heidelbg. 1908. = **Theoph.**
Klapper. Das St. Galler Spiel von der Kindheit Jesu. Bresl. 1904. = **Kindh.**
[Kummer. Das Erlauer Spiel. Wien 1882.]
Lexer. Kärntisches Wörterbuch. Lpz. 1862. Anhang: Weihnachtsspiele und Lieder aus Kärnten.
**Martin, Ernst. Freiburger Passionsspiele des XVI. Jh. Freibg. Breisg. 1872.
[Meyer, Wilh. Fragmenta burana. Bln. 1901.]
Milchsack. Das Egerer Fronleichnamsspiel. Tübg. 1881. = **Eg. Fr.**

Milchsack. Das Heidelberger Passionsspiel. Tübg. 1880. **= Heid. Pass.**
Mone. Altteutsche Schauspiele. Quedl. u. Lpz. 1841. **= A. Sch.**
— Schauspiele des Mittelalters. Karlsr. 1846. **= Mone.**
Piderit. Ein Weihnachtsspiel. Parchim 1869. **= Pid.**
Rein. Vier geistliche Spiele. Crefeld 1853. **= Rein.
*Reuschel. Die deutschen Weltgerichtsspiele . . . nebst dem Abdruck des Luzerner „Antichrist" von 1549. Lpz. 1906. **= Reuschel.**
Schröder, Edward. Die Gothaer Botenrolle. Zs. XXXVIII, 222.
[Schröder, Karl. Redentiner Osterspiel. Norden und Lpz. 1893.]
Strobl. Aus der Kreuzensteiner Bibliothek. Wien 1907. **= Kreuz. Pass.**
Wackernell. Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Graz 1897. **= Wack.**
Weinhold. Weihnachts-Spiele und Lieder. Graz 1855.
Oberbayrisches Archiv XXI.
Pfeifers „Germania" XXII, XXX, XXXI.
Zeitschrift für deutsches Altertum I, II, III, VII. **= Zs.**
Zeitschrift für deutsche Philologie XXI.

I B.

Die Fastnachtsspiele bis 1500.

a) Darstellendes.

Kaiser, Adolf. Die Fastnachtsspiele von der actio de sponsu. Göttg. 1899.
Lier. Studien zur Geschichte der Nürnberger Fastnachtsspiele. Diss. Lpz. 1889.
Meyer, Karl. Fastnachtsspiel und Fastnachtscherz im 15. und 16. Jh. Zs. f. allg. Gesch., Kultur-, Litteratur- und Kunstgeschichte. III, 161.
Michels. Studien über die ältesten deutschen Fastnachtsspiele. Straßbg. 1896.
*Wehrmann. Fastnachtsspiele der Patrizier in Lübeck. Jahrbuch d. Ver. f. nd. Sprachforschung. 1880.

b) Texte.

Keller. Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert. Tübg. 1853. **= Keller.**
— Ein Spil von einem Keiser und eim Apt. Tübg. 1850.

Müllenhoff. Ein Schwerttanzspiel aus Lübeck. Zs. XX, 10.
Schönbach. Ein altes Neidhartspiel. Zs. XL, 368.
Zingerle. Sterzinger Spiele. Wien 1886. = **Sterz. Sp.**
Schnorrs Archiv III.

I C.

Hans Sachs.

a) Darstellendes.

*Drescher. Studien zu Hans Sachs. Marbg. 1891.
*Geiger, Eugen. Hans Sachs. Halle 1904.
Richter. Hans Sachs' Fortleben im 17. Jh. Zs. f. dtsch. Kulturgesch. III.
Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnbg. 1895.
*Schriften über Hans Sachs 1849—1900. Zs. Anzeiger XLI.

b) Texte.

Hans Sachs; her. v. Keller. Tübg. 1870.
[Nach der von Götze herausgegebenen Sammlung der Fastnachtsspiele, Halle 1880—1887, habe ich nur der Einheitlichkeit wegen nicht zitiert.]

II A.

Das Volkstheater von 1500—1600.

a) Darstellendes.

*Gombert. Joh. Aals Spiel von Johannes dem Täufer . . . Bresl. 1908.
*Scherer. Deutsche Studien III.
Weller. Das alte Volkstheater in der Schweiz. Frauenf. 1869.

b) Texte.

Amira. Das Endinger Judenspiel. Halle 1883. = **End. Jud.**
Baechtold. Schweizerische Schauspiele des 16. Jh. Zürich 1890. = **Baecht.**
(Thomas Birck.) Ehespiegel. EIn sehr lustige vnd lehrhaffte Comedi . . . Tübg. 1598. = **Ehesp.**
Bolte und Seelmann. Niederdeutsche Schauspiele älterer Zeit. Norden und Lpz. 1895.

[Der weltspiegel ... Durch Valentinum Boltz von Ruffach ... Basel 1551.]

Tragicocomedia actapostolica, Das ist: Die Historien der heiligen Aposteln Geschicht in massen die von S. Lucae ... Durch Joannem Brummerum Hoium Gymnasiarcham Cauffpeirensem. 1592. = **Trag. act.**

Gengenbach; hsg. v. Goedeke. Hannov. 1856. = **Geng.**

Goedeke und Tittmann. Deutsche Dichter des 16. Jh. Lpz. 1868. = **Tittm.**

Ein schön lustiges Spil oder Tragedi: Von der Zerstörung der grossen vnd vesten Königlichen Statt Troia oder Ilio. Durch Georg Gotthart ... Fryburg in Vchtlandt 1599. = **Zerst. Tro.**

Das Fastnachtspiel Henselin. Jahrbuch d. Ver. f. nd. Sprachforschung 1877.

Saul. Ein Schön new Spil von Künig Saul vnd dem Hirten Dauid: ... Anno 1571. (Math. Holzwart.) = **Saul.**

Tragoedia Joannis des Heiligen vorlöuffers vnd Töuffers Christi Jesu ... Anno 1549. = **Joa. Töuff.**

Bartholomäus Krügers Spiel von den bäurischen Richtern und dem Landsknecht (1580); her. v. Bolte. Lpz. 1884.

Eine Schöne Historia Von einem frommen Gottfürchtigen Kauffman von Padua ... Durch Zachariam Liebholdt von Solbergk. Anno 1546. = **fr. Kauff.**

Niklaus Manuel; hsg. v. Baechtold. Frauenf. 1878. = **Nik. Man.**

Hans Rudolf Manuel. Das Weinspiel; her. v. Odinga. Halle 1892. = **Rud. Man.**

Ein Neuwes sehr schönes lustigs ... Spil von einem Grauen ... durch Martinum Montanum zusammen gesetzt ... Straßburg o. J. = **Graf.**

Scipio Affricanus Ein histori aus dem Tito Liuio ... durch Christoff Murer ... 1596. = **Scip. Afr.**

Zorobabel Ein nüw Spyl von dem mal welches Künig Darius seinen Landtsfürsten vnd Hoflüten zurichtet ... Anno 1575. Durch Josen Murer. = **Zor.**

Belägerung der Statt Babylon inn Chaldea ... durch Jos. Murer zu Zürych. 1559. = **Bab.**

Historia Jobs auffs kürtzt Spiels weise in Reim verfasset ... Durch Johan Narhamer Curiensem ... 1546. = **Hist. J.**

Tragoedia, Von den dreyzehen Türckischen Fürsten von Ottomanno an ... Durch Paulum Pantzern ... Tübg. .. 1545. = **Türck. F.**

Ein hübsch vnnd Christlich Spiel des gantzen Buchs Esther ...

Durch Andream Pfeilschmidt . . . Franckfurt am Mayn . . 1555. = **Esth.**
Peter Probst; hsg. v. Kreisler. Halle 1907. = **Peter Probst.**
Jakob Ruef. Spyl von Wilhelm Thellen; her. v. Mayer. Pforzh. 1843.
Ein nüw vnd lustig Spyl von der erschaffung Adams vnd Heua . . . Durch Jacobum Rueff . . (Zürich 1550.) = **Ad. u. He.**
Das lyden vnsers Herren Jesu Christi . . . Gemacht im Jar 1545 durch Jacobum Rueff . . . = **L. Chr.**
(Rueff) Ein hüpsch nüwes Spil von Josephen . . . Zürich . . . 1549.
Stimmers Comedia; hsg. v. Oeri. Frauenf. 1891. = **Stimm.**
Stricker. De düdesche Schlömer; hsg. v. Bolte. Norden und Lpz. 1889. = **Strick.**
Burkard Waldis. Der verlorene Sohn. Halle 1881. = **Burk. Wald.**
*Georg Wickrams Werke; hsg. v. Bolte. Tübg. 1903. = **Wickr.**
Geistliche Spiels-Übung die Zerstörung von Jericho vorstellend. . . 1579. = **Zerst. Jer.**

II B.

Das Schuldrama von 1500—1600.

a) Darstellendes.

Buchwald. Joachim Greff. Lpz. 1907.
Haubold. Die deutsche Schulkomödie. Progr. Zschopau 1897.
*Holstein. Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Litteratur des 16. Jahrhunderts. Halle 1886.
Jundt. Die dramatischen Aufführungen am Gymnasium zu Straßburg. Progr. Straßbg. 1881.
Michel. Heinrich Knaust. Bln. 1903.
*Schmidt, Erich. Komödien vom Studentenleben. Lpz. 1880.
*Pater Expeditus Schmidt. Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas. Bln. 1903.
*Schröder, Edward. Jacob Schöpper von Dortmund. Univ.-Progr. Marbg. 1889.
Straumer. Beiträge zur Schulkomödie in Deutschland. Progr. Freiberg 1868.
Trüger. Zur Straßburger Schulkomödie. Festschrift 1888.
Zeitschrift für deutsche Philologie XI, 129.

b) Texte.

Dramen von Ackermann und Voith; hsg. v. Holstein. Tübg. 1884. = **Ack.**

Judith Ein Schöne History in Spyls weiß für die augen gestelt . . . Durch Xystum Betuleium Augustanum. (Straßbg. 1559.)

Sapientia Solomonis a Xysto Betuleio (Birk.) Marbg. 1591.

Xystus Betulius (Birk.) Susanna; hsg. v. Bolte. Bln. 1893. = **Birk.**

Ein seer schön und nützlich Spiel von der lieblichen Geburt unsers Herren Jesu Christi durch Henricum Chnustinum. (Knaust.) Bln. 1862. = **Knaust.**

*Speculum vitae humanae. Ein Drama von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol; (1584) hsg. v. Minor. Halle 1889. = **Ferd.**

Joseph, biblische Komödie von Thiebold Gart (1540); hsg. v. Erich Schmidt. Straßbg. 1880. = **Gart.**

[Joachim Greff. Aulularia. Magdebg. 1595.]

Hayneccius. Hans Pfriem oder Meister Kecks. Halle 1882.

Tragedia. Der jrrdische Pilgerer genandt: . . . Durch Johannem Heroe . . . 1562. = **Pilg.**

Hoefer. Claws Bur. Greifsw. 1850.

Hollonius. Somnium vitae humanae; hsg. v. Spengler. Halle 1891. = **Holl.**

Tragoedia. Die Histori von der Götlichen Offenbarung des waren Messie . . . Durch Johannem Leon . . . 1566. = **Götl. Off.**

Comoedia Von den Weysen aus dem Morgenlande. Gestellet durch M. Georgium Mauricium den Eltern . . . Lpz. . . . Anno 1606.

Comoedia Von Graff Walther von Salutz vnd Grisolden. Gestellet durch M. Georgium Mauricium den Eltern . . . Lpz. . . Anno 1606.

Eine Christliche Comoedia Von dem jämmerlichen Fall vnd frölichen Wiederbringung des Menschlichen Geschlechts: . . . Durch M. Georgium Mauricium den Eltern. Lpz. Anno 1606.

Ein schöne Comoedia Von dem Schulwesen. Gestellet durch M. Georgium Mauricium den Eltern . . . Lpz. Anno 1606.

Naogeorg. Pammachius; hsg. v. Erich Schmidt und Bolte. Bln. 1891.

Jonas rhythmicus. Das ist: Der Prophet Jonas in artige Reimen Comoedienweiß verfasset . . . Durch Ambrosium Papen. = **Jon. rhyth.**

Paul Rebhuns Dramen; hsg. v. Palm. Stuttg. 1859. = **Rebh.**

Ringwaldt. Speculum mundi. Frkf. a. O. 1590.

Plagium Oder Diebliche entfürung zweyer Jungen Herrn vnd Fürsten . . . von . . . Daniele Cramero . . . in eine Lateinische Comediam gestellet Anno 1593 . . . in eine lustige Deutsche Comediam vertiret. Durch Bartholomeum Ringwaldt. = **Plagium.**

*Gabriel Rollenhagen; v. Gaedertz. Lpz. 1881.

[Adrianus Roulerius Stuarta Tragoedia. (Neudruck Bln. 1906.)]

Jochim Schlve. Comedia von dem frommen, gottfrüchtigen (!) vnd gehorsamen Isaac. Anno 1606. = **Schlue.**

Jacobi Schoepperi Tremoniani Presbyteri Comoediae et Tragoediae. Coloniae 1562. = **Schoepp.**

Griechische Dramen in deutschen Bearbeitungen von Spangenberg und Fröreisen; hsg. v. Dähnhardt. Tübg. 1896. = **Spang.**

Wolfhart Spangenberg. Wie gewunnen, so zerrunnen. Neudruck von E. Martin. Jahrb. f. Geschichte, Sprache und Litteratur Elsaß-Lothringens. Straßbg. 1902.

II C.

Das gelehrte Drama von 1500—1600.

a) Darstellendes.

*Bahlmann. Die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des 16. Jh. Münster 1893.

Geiger, Ludwig. Johann Reuchlin und seine Werke. Lpz. 1871.

Spengler. Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jh. Innsbr. 1888.

Strauß. Nicodemus Frischlin. Stuttg. 1857.

*Zeitschrift für deutsche Philologie XI, XVIII, XXIII.

b) Texte.

**Roxana Tragoedia . . . ab Authore Gulielmo Alabastro. Londini . . 1632.

Senacheribus . . . Autore Martino Baltico . . Vlmae . . 1590.

Bolte. Dialogus Lolii et Theodorici. Vierteljahrsschrift f. Kult. u. Litt. der Renaiss. Lpz. 1886.

[Brockhagius. Nymphocomus. Rostochii 1595.]

Rvdolphottocarvs: Avstriaca Traegoedia Nova: . . . Avtore Georgio Calamino . . . 1594.

Joseph, Comoedia sacra . . . recognita utraque et aucta per Cornelium Crocum. Antw. 1548.

Dasypodius. Philargyrus. Comoedia. Argentorati 1565.

Deutsche Schriften des Albrecht von Eyb; hsg. v. Herrmann. Bln. 1890.
Friderici Hermanni Flayderi Ludovicus bigamus. Tubingae 1625.
Frischlini opera scenica 1585.
Operum poeticorum Nicodemi Frischlini poetae pars scenica. Straßbg. 1585.
[Deutsche Dichtungen von Nicodemus Frischlin; hsg. v. Dav. Friedr. Strauß. Stuttg. 1857.]
Gnapheus. Acolastus; hsg. v. Bolte. Bln. 1891. = **Gnaph.**
[Gnapheus. Hypocrisis. Basileae 1544.]
Hvgonis Grotii Leidender Christus Trauer-Spiel: Aus dem beygefügten Lateinischen Texte ins Teutsche übersetzet .. von Daniel Wilhelm Trillern .. Lpz. 1723.
Nabal. Rudolphi Gualtheri Tigvrini Comoedia sacra ... 1562.
Hegendorfinus; s. Gottsched, Nötiger Vorrat II. Lpz. 1765.
**Lutherus Drama M. Henrici Hirtzvvigii .. Witebergae.
Gregorii Holonii Leodiensis Catharina. Antverpiae 1556.
— — — Laurentias. Antverpiae 1556.
— — — Lambertias. Antverpiae 1556.
Ulrichi Hutteni equitis Germani opera. ed. Böcking. Lpz. 1860.
Kerckmeister. Codrus. Schnorrs Archiv XI.
Hermann Knuyt von Slyterhoven. Comoedia Scornetta. Bolte, Zs. f. vergl. Litteraturgesch. u. Renaissancelitt. N. F. 1887—88.
Lutii Pisaei Juvenalis (i. e. Lemnii) Monachopornomachia. 1538.
Asotus Evangelicus, seu evangelica de filio prodigo parabola, a Georgio Macropedio comice descripta. 1537.
Macropedius. Petriscus. 1536.
— Aluta. Coloniae 1538.
— Andrisca. Coloniae 1539.
— Hecastus. Coloniae 1539.
— Bassarus. Fabula festivissima. 1540.
Oporinus. Dramata sacra. Basileae 1547.
Pirckheimer. Eccius delolatus. (Hutteni opera IV, 517 ff.)
Reuchlin. s. Gottsched, Nötiger Vorrat II.
*Johann Reuchlins Komödien; hsg. v. Holstein. Halle 1888.
Terentius christianus seu Comoediae sacrae sex, terentiano stylo a Cornelio Schonaeo Goudano conscriptae. Antw. 1598.
[Cornelii Schonaei ... sacrae Comoediae sex. Harlem 1592.]
Comoediarum Cornelii Schonaei ... altera pars. Amst. 1599. = **Schon. altera pars.**
Hermann Schottennius. Ludus Martius sive Bellicus. 1525.

**Senile Odium . . . Cantabrigiae . . 1633.
Soffner. Ein Lutherspiel aus alter Zeit. Breslau 1889.
**[Sommer. Cornelius. 1605.]
Dyalogus Johannis Stamler Augustensis. 1508.
Comoedia Stvdiosi M. Jo. Theodorici Strevffii Confluentini . . . Coloniae 1572.
Christoph Stymmelius. Comoediae duae. I. Isaac. II. Studentes. Stetini 1579. = **Stym.**
Antonii Thylesii Cosentini Imber Aureus Tragoedia. Norembergae 1530. = **Thyl.**
Ein heimlich gsprech Vonn der Tragedia Johannis Hussen . . . Durch Jo. Vogelgesang. 1538.
[Wichgrev. Cornelius relegatus. Rostock 1600.]
Jacobus Wimphelingius. Stylpho; hsg. v. Holstein. Bln. 1892. = **Wimph.**

III A.

Die englischen Komödianten und die Bandenstücke von 1600—1700.

a) Darstellendes.

[Baudissin, Wolf. v. Ben Jonson und seine Schule. Lpz. 1836.]
*Bolte. Die Singspiele der englischen Komödianten. Hambg. und Lpz. 1893.
*Brodmeier. Die Shakespeare-Bühne. Diss. Jena 1904.
Collier. The history of english dramatic poetry to the time of Shakespeare and annals of the stage to the restoration. London 1831.
*Eckhardt. Die lustige Person im älteren englischen Drama. Bln. 1902.
Ellinger. Die Dramen des Verfassers der Kunst über alle Künste. Herrigs Archiv 1888.
Fürstenau. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Dresd. 1861.
*Harms. Die deutschen Fortunatusdramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jh. Hambg. und Lpz. 1892.
*Heine, Carl. Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889.
*Heinemann. Vorhang und Drama. Grenzboten 49, 1.

*Kaulfuß-Diesch. Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jh. Lpz. 1905.
Otto Ludwig. Shakespeare-Studien; hsg. v. Heydrich. Lpz. 1874.
*Paludan. Deutsche Wandertruppen in Dänemark. Zeitschrift für deutsche Philologie XXV.
Schwartz. Esther im deutschen und neulateinischen Drama. Oldenbg. und Lpz. 1898.
Tieck. Dramaturgische Blätter. Breslau 1825—26.
— Shakespeares Vorschule. Lpz. 1823—29.
Tittmann. Schauspiele aus dem 16. Jh. Bd. II, S. XIX —XXIV. Lpz. 1868.
Ulrici. Über Shakespeares dramatische Kunst. Halle 1839.
Vischer, Fr. Th. Shakespeare-Vorträge. Stuttg. 1899—1905.
Zender. Die Magie im englischen Drama des Elisabethanischen Zeitalters. Diss. Halle 1907.
Zimmermann, Paul. Herzog Ferdinand Albrechts I. zu Braunschweig und Lüneburg theatralische Aufführungen im Schlosse zu Bevern. Braunschw. Jahrb. III. 1904.
Jahrbuch der Shakespearegesellschafft I, XXI, XXXVIII.
Zeitschrift für deutsches Altertum XXIII, 197.
Zeitschrift für deutsche Philologie XX, 293; XXV, 313.

b) Texte.

Ayrer. Dramen; hsg. v. Keller. Stuttg. 1865. = **Ayr.**
*Cohn. Shakespeare in Germany. London 1865. = **Cohn.**
*Creizenach. Die Schauspiele der englischen Komödianten. Bln. und Stuttg. = **Crei.**
Holland. Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Stuttg. 1855. = **Heinr. Jul. v. Br.**
Köhler. Kunst über alle Künste Ein bös Weib gut zu machen. Bln. 1864. = **Kunst.**
*Meißner. Die englischen Comoedianten. Wien 1884. = **Meiß.**
Tittmann. Die Schauspiele der englischen Komoedianten in Deutschland. Lpz. 1880. = **Tittmann.**
Englische Comedien vnd Tragedien. 1620. = **E. K.**
Liebeskampff oder ander Theil der englischen Comoedien und Tragoedien. 1630. = **L. K.** [1]).

1) Vgl. die in diesem Jahr hierüber erscheinende Berliner Dissertation von Richter.

Schau-Bühne englischer und französischer Comoedianten. Frkf. 1670. = **E. u. F. K.** (Diese drei Originaldrucke werden nur dann zitiert, wenn sie über die Neudrucke hinausgehen.)

Schnorrs Archiv VI, 48. Ain Engellendische Comedia.

III B.

Volkstümliche deutsche Stücke von 1600—1700.

a) Darstellendes.

Burg. Über die Entwicklung des Peter-Squenz-Stoffes bis Gryphius. Zs. XXV, 130.

*Gaedertz. Johann Rist als niederdeutscher Dramatiker. Jahrb. d. Ver. f. nd. Sprachf. 1881.

*Gaedertz. Das niederdeutsche Drama von den Anfängen bis zur Franzosenzeit. Bln. 1884.

Levinstein. Christian Weise und Molière. Diss. Bln. 1899.

Passow. Das deutsche Drama im XVII. Jahrhundert. Progr. Meiningen 1849.

Sexau. Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jh. Bern 1906.

b) Texte.

Johann Joseph Beckhen . . . Erneuerte Chariclia . . . Dreßden . . 1666. = **Char.**

Polinte Oder Die klägliche Hochzeit . . . Beschrieben von Johann Joseph Beckhen . . . Hambg. 1669. = **Pol.**

Die Vber alle Tugende Triumphirende Tugend Der Beständigkeit . . . 1684. = **Best.**

Der Unglückseelige Todes-Fall Caroli XII; hsg. v. Carl Heine. Halle 1888. = **Carl XII.

C. Chr. D[edekind] heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit in Music- bekwehmen Schau-Spielen ahngewendet . . . Dreßden 1676.

Filidors (Jakob Schwigers) Trauer- Lust- und Misch-Spiele. Jenae 1665. = **Fil.** oder **Fil. Ernelinde.**

Der Frantzösische Betrug Der Spanische Aberglaube Die Engelländische Leichtgläubigkeit Und die Holländische Einfalt. In einem curieusen Schau-Spiele vorgestellet. 1701.

**Die Frantzosen in Böhmen . . . 1743.

**Das Geheimniß Der Freymäurer in einem Schauspiel eröfnet Und Aus dem Französischen übersetzt. Frkf. und Lpz. 1741.

*Johann Leonhard Frischs Schulspiel . . .; hsg. v. Fischer. Bln. 1890.

Gryphius, Andreas. Lustspiele; hsg. v. Palm. Stuttg. 1878. = **Gr. Lu.**

[Peter Squenz. Schimpfspiel von Andreas Gryphius. Halle 1877.]

[Horribilicribrifax. Scherzspiel von Andreas Gryphius. Halle 1883]

Friede Erlangtes Teutschland In einem Schauspiel auffgeführet vnd beschrieben Von Johan Henrich Hadewig. Hannover . . 1651. = **Fr. Er. T.**

Hübner, Johann. Christ-Comoedia. Ein Weihnachtsspiel; hsg. v. Brachmann. Bln. 1899. = **Hüb.

Jellinghaus. Niederdeutsche Bauernkomödien des 17. Jh. Tübg. 1880. = **Jell.**

— Zwei plattdeutsche Possen von J. Lauremberg. Jahrb. d. Ver. f. nd. Sprachf. 1877. = **Laur. Jahrb.**

Der Verkehrte und Wiederbekehrte Prinz Tugendhold in einem Lust-Spiel zur Belustigung bey der Unlust Auf die Schau-Bühne geführet von Michael Kongehl . . . Königsbg. o. J. = **Prinz T.**

Die Vom Tode erweckte Phönizia . . In einem Misch-Spiel (Trogico-Comoedia). Auff die Schau-Bühne geführet Von Michael Kongehl. Königsbg. o. J.

Der Unschuldig-beschuldigten Innocentien . . . in einem Misch-Spiel (Tragico Comoedia). Auf die Schau-Bühne geführet Von Michael Kongehl . . . Königsbg. o. J. = **Innoc.**

Die Unvergleichlich-schöne Prinzeßin Andromeda In einem Misch-Spiel (Tragico-Comoedia) aufs neu auf die Schau-Bühne geführet von Michael Kongehl . . . Königsb. . . . 1695. = **Andr.**

Lindner. Karl der Zwölfte vor Friedrichshall. Dessau 1845. = **Friedr.**

Cenodoxus Der Doctor von Pariß. Ein sehr schöne Comædi . . . Vor etlich Jahren durch den Ehrwürd: P. Jacobum Bidermannum Soc. Jesv Theologum in Latein gestellet: Vnd an jetzt Durch M. Joachimum Meichel . . . verteutscht . . . München . . . 1635.

Die plagende Eifersucht und Triumphirende Tugend in einem Schauspiel fürgestellet von Mirmindo . . . 1698.

Pancratz. Der eingefleischte Polter-Geist Tragico-Comödie . . . Durch *** . . . 1722. = **Panc.**

Stargaris Oder der Stadt Stargard Glück- und Unglücks-Fälle . . . Von M. Christophoro Praetorio . . . Alten Stettin.

Radics. Der verirrte Soldat oder: Des Glück's Probirstein. Agram 1865. = **Sold.**

Der beglückseeligte Sclav, oder Personirte auff einmahl zwey beweibte Christliche Graf von Gleichen in einem Freuden-Spiel auffgeführet von Rathian. (Joh. Riemer?) Erfurt . . . 1689. = **Graf v. Gl.**

Ratio Status, Oder Der ietziger Alamodesierender rechter Staats-Teufel In einem neuen Schauspiele abgebildet . . . 1669. = **R. St.**

*Reuter, Christian. Die ehrliche Frau nebst Harlequins Hochzeit- und Kindbetterinschmaus. Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod; hsg. v. Ellinger. Halle 1890. = **Chr. R.**

Der Regenten Bester Hoff-Meister Oder Lustiger Hoff-Parnassus . . . Abgefasset Von Johann Riemann . . . Weißenfels . . . 1681.

Rinckhart. Der eislebische christliche Ritter. Halle 1884. = **M. Rinck.**

Monetarius Seditiosus Sive Incendia Rusticorum Bellica . . . Der Müntzerische Bawren-Krieg . . . Durch M. Martinum Rinckhardum. Leipzig o. J.

Joh. Risten Friedejauchtzendes Teutschland. Nürnbg. 1653. = **Rist Fj.**

Rist. Jahrb. d. Ver. f. nd. Sprachf. 1881. = **Rist Jahrb.**

*Dichtungen von Johann Rist; her. v. Goedeke und Goetze. Lpz. 1885. = **Rist GG.**

Hermann Heinrich Scheren von Jever New-erbawte Schäferey . . . Hambg. . . . 1638. = **Schäf.**

Das Habsburg-Oesterreichische Stamm-Paar, Adelreich und Bersuinde . . . In einem Schau-Spiele Auf dem Königl. Briegischen Gymnasio Vorgestellet Von Johann Christian Schindeln . . . = **Ad. u. Ber.**

Comoedia: Oder Rhumwürdiges Spiele der Biblischen alten Historien von Thobia . . . Durch Thomann Schmiden . . . Heydelberg 1678. = **Thob.**

Joh. Georg Schochs Comoedia vom Studentenleben; hsg. v. Fabricius. München 1892. = **Schoch.**

[Joh. G. Schochs Comoedia Vom Studenten-Leben. Leipzig . . . 1658.]

Willmut, Lustspiel des Spaten (Kaspar [von] Stieler). 1680. = **Spat.**

Neu-anmuthiges Schau-Spiel genahmt Charimunda oder Beneideter Liebes-Sieg . . . aufgesetzet Von H. Philipp Stollen . . . Halle . . . 1658.

Die singenden Auftritte und Chore in der Abigail. Anno 1664. Hall in Sachsen.

Titus und Tomyris oder Traur-Spiel Beygenahmt Die Rachbegierige Eyfersucht. Aufgesetzt von Hieronymo Thomae . . . Giessen . . . 1662. **= Tit. u. Tom.**

Timon Oder Mißbrauch des Reichthums Auff offentlichem Schau-Plaze zu Thorn in Preussen vorgestellet. 1671. **= Tim.**

Bautzensturm . . . Durch Jacobum Vogeln . . . 1622.

Wie man alte Weiber jung schmidet . . . Erffordt . . . 1613.

Christian Weisens Neue Jugend-Lust, das ist drey Schauspiele. Frkf. und Lpz. 1684. (Vom verfolgten David **= Wei. Dav.** Von der Sicil. Argenis **= Wei. Arg.** Von der verkehrten Welt **= Wei. Welt.**)

Christian Weisens Bäurischer Machiavellus, . . . Zittau . . . 1681. **= Wei. Ma.**

[Christian Weisens Baurischer Machiavellus . . . Dreßden und Leipzig . . . 1714.]

Christian Weisens ungleich und gleichgepaarte Liebes-Alliance . . . Görlitz 1708. **= Wei. Lieb. A.**

Christian Weisens Curieuser Körbelmacher . . . Görlitz 1705. **= Wei. Körb.**

[Christian Weises Bauern-Komödie Von Tobias und der Schwalbe; hsg. v. Genée. Bln. 1882.]

Christian Weises Schulkomödie von Tobias und der Schwalbe; hsg. v. Otto Lachmann. Lpz. bei Reclam. **= Wei. Tob.** (vgl. III D.)

Denckwürdiges Gefecht Der Horatier und Curiatier . . . Durch M. Josua Wetter. **= Hor. u. Cur.**

Deß weyland Großmächtigen und Großmühtigen Hertzogen Carle von Burgund etc. vnglücklich geführte Krieg . . . Von Josua Wetter. (1663.) **= Carle v. B.**

**Zenobia Von Palmyra in einem Schau-Spiel fürgestellet . . . Halle . . . 1720.

III C.

Jesuitendramen von 1600—1700.

a) Darstellendes.

*Bahlmann. Jesuiten-Dramen der niederrheinischen Ordensprovinz. Lpz. 1896.

Nagl-Zeidler. Deutsch österreichische Literaturgeschichte. Wien 1899.

Die Theater Wiens, Bd. I. Wien 1899.

*Zeidler. Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Hambg. und Lpz. 1891.

b) Texte.

Poesis dramatica Nicolai Avancini e Societate Jesu. Coloniae 1675. = **Avan.**

Jacobi Balde e Societ. Jesu Jephtias Tragoedia. Ludi Theatrales Sacri . . . a R. P. Jacobo Bidermanno . . . Monachii Anno 1666.

Callenbach. Genealogia Nisibitarum ... 1714. = **Call. Nisi.

** — Wurmatia. Anno 1714. = **Call. Wurm.**

Exercitationes theatrales authore P. Anthonio Claus, societatis Jesu sacerdote. Ingolstadii et Augustae Vindelicorum 1701. (Pars I, Pars II.) = **Claus.**

Occasio arrepta. neglecta . . . Auctore R. P. Joanne David. Antverpiae 1605. = **Dav.**

Dramatica Poemata Avctore D. Gvlielmo Drvraeo . . . Antverpiae . . . 1641. = **Drur.**

Fraterni Amoris De Invidia Triumphus. = **Triumph.

Andreae Friz e societate Jesu provinciae Austriae Tragoediae duae et totidem Dramatica. Viennae 1757. = **Friz.

Penelope Tragoedia. auctore Andrea Friz. Viennae 1761. = **Friz Pen.

Julius Martyr Tragoedia. auctore Andrea Friz. Viennae 1761. = **Friz Jul.

Nero Tragaedia Nova. Matthaeo Gwinne . . . Londini . . . 1603. = **Nero.**

Exercitationes dramaticae Caroli Kolczawa Societatis Jesu. Pragae 1703—1704. = **Kolcz.**

Mvsae Lacrymantes Sive Pleias Tragica Id Est Septem Tragoediae Sacrae . . . Avctore R. P. Jacobo Corn. Lvmmenaeo a Marca . . . 1628.

Nabvchodonosor . . A Studiosa Juuentute, in Electorali Societatis Jesu Gymnasio . . . productus. Anno 1685.

Caroli Poree e societate Jesu sacerdotis Fabulae dramaticae. Moguntiae et Francofurti ad Moenum. 1755. = **Por.

Fatum Austriacum . . . a . . . Joan. Rehlino . . . Anno 1659. = **Rehl.**

Wolfgang Rinswerger. E funere Phoenix Sive Operis posthumi Dramatum Pars I, II, III. 1729—1730. = **W. Rinsw.

[Sevelenberg. Bironius. Tragoedia Politica. Lignici 1653.]

Josephi Simonis Angli e societate Jesu Tragoediae quinque. Coloniae Agrippinae 1680. = **Sim. Angl.**

Theatrum parthenium, seu Dramata Mariana ... auctore Ignatio Weitenhauer. August. Vind. et Friburgi Brisgoiae 1759. = **Weit.

III D.

Das Renaissancedrama von 1600—1700.

a) Darstellendes.

*Bobertag. Die deutsche Kunsttragödie des 17. Jh. Schnorrs Archiv V, 152.

Harring. Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. Halle 1907.

*Kerckhoffs. Daniel Kaspar von Lohensteins Trauerspiele... Paderb. 1877.

Kollewijn. Über den Einfluß des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius. Diss. Lpz. 1879.

*Passow. Daniel Caspar von Lohenstein. Seine Trauerspiele und seine Sprache. Meiningen 1852.

*Stachel. Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Bln. 1907.

Wysocki. Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII[e] siècle. Paris 1893.

Zeitschrift für deutsche Philologie XXI, 280.

b) Texte.

Sigmund von Birken. Singspiel, betitelt Sophia. Bayreuth 1662 = **Birk.**

Gryphius, Andreas. Trauerspiele; hsg. v. Palm. Tübg. 1882. = **Gr. Tr.**

Hallmann. Siegprangende Tugend oder Getrewe Urania. Breßlaw 1667. = **Hall. Ur.**

— Mariamne. Trauer-Spiel. Breßlau 1670. = **Hall. Mar.**

— Sophia. Trauer-Spiel. Breßlau 1671. = **Hall. So.**

Das von der Liebe handelnde Sinn- und Lehr-reiche Pastorell-gedicht zum Nuzen und Vergnügen die da lieben und sich verheirathen. Aufgesezzet von . . . Hn. Johann Christian Hallmann, . . . Augsburg . . 1759. = **Hall. Pastor.**

[Joh. Christian Hallmanns Adonis und Rosibella. Zur Steinau an der Oder . . . 1673.]

[Hoffmannswaldau. Der Getreue Schäfer. Breßlau 1679.]

E. C. Homburgs Tragico-Comoedia Von der verliebten Schäfferin Dulcimunda. Jehna 1643. = **Hom.**

Klaj. Herodes der Kindermörder. Nürnbg. 1645. = **Kl. Her.**

— Der Leidende Christus . . . Nürnbg. 1645. = **Kl. Chr.**

Trauer-Spiel Die Verwechselte Printzen . . . von Christoph Kormarten. Dresden 1675. = **Korm.**

Ibrahim Sultan von . . . D. C. von Lohenstein. Breßlau. = **Loh. J. S.**

Daniel Caspers von Lohenstein Sophonisbe, Trauerspiel. Breßlau 1689. = **Loh. So.**

Daniel Caspers von Lohenstein Cleopatra, Trauerspiel. Breßlau 1689. = **Loh. Cl.**

Daniel Caspers von Lohenstein Ibrahim Bassa, Trauer-Spiel. Breßlau 1689. = **Loh. I. B.**

Negelein. Abraham der Groß-glaubige und Isaac der Wunder-gehorsame. Nürnbg. 1684. = **Neg.**

Opitz. Dafne. Breßlaw. = **Opitz.**

Stargaris seu Fata Stargardiae . . . a. M. Christophoro Praetorio. Sedini 1669.

Nicolaus Peuckers Wolklingende Paucke und drei Singspiele Christian Reuters; hsg. v. Ellinger. Bln. 1888. = **S. Chr. R.**

Schottelius. Friedens Sieg; hsg. v. Koldewey. Halle 1900. = **Schott.**

[Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg . . . Wolfenbüttel . . . 1648.]

Hn. Salomon Seemanns . . . Turnus . . . Marbg. 1729. = **Seem.

Christian Weise. Masaniello; hsg. v. Petsch. Halle 1907. = **Wei. Mas**

— — Der gestürtzte Marggraf von Ancre . . . Dreßden 1681. = **Wei. An.**

— — Das Ebenbild eines Gehorsamen Glaubens Welches Abraham In der vermeinten Opferung Seines Isaacs beständig erwiesen . . . Zittau 1682. = **Wei. Ab.**

— — Der Tochter Mord. Welchen Jephtha unter dem Vorwande eines Opfers begangen hat . . . Dreßden 1680. = **Wei. Je.**

— — Deutsche National-Litteratur, XXXIX. Bln. und Stuttg. = **DNL XXXIX.**

Schluss.

a) Darstellendes.

Alafberg, Fritz. Wolfgang Heribert von Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker. Bln. 1907.

Ayrenhoff. Sämtliche Werke. Wien 1814. Bd. V.

Berger, Alfr. von. Über Goethes Verhältnis zur Schauspielkunst. Goethejahrbuch 1904.

Brachvogel. Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Bln. 1877.

Brahm. Das deutsche Ritterdrama des 18. Jh. Straßbg. 1880.
Coym. Gellerts Lustspiele. Diss. Bln. 1898.
Creizenach. Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels. Halle 1879.
Eloesser. Das bürgerliche Drama. Bln. 1898.
Flechsig. Die Dekoration der modernen Bühne in Italien. Diss. Lpz. 1894.
Flossmann. Picander. Diss. Lpz. 1899.
Frenzel. Berliner Dramaturgie. Hannov. 1877.
Fritz. Der Spieler im deutschen Drama des 18. Jh. Diss. Bln. 1896.
Gutzkow. Über Theaterschulen. Werke Bd. XII.
Hamel. Hannoversche Dramaturgie. Hannov. 1900.
Jacobs Gerstenbergs Ugolino. Bln. 1898.
Jacobsohn. Geschichte der Berliner Theater von 1871—1904.
Koffka. Iffland und Dalberg. Lpz. 1865.
Köster. Schiller als Dramaturg. Bln. 1891 [1]).
Krauß, Rudolf. Das Stuttgarter Hoftheater. Stuttg. 1908.
Küstner, Carl Theod. 34 Jahre meiner Theaterleitung . . . Lpz. 1853.
Laube. Das Wiener Stadttheater. — Das Burgtheater. — Das norddeutsche Theater. Werke Bd. VI.
Martersteig. Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters. — Das deutsche Theater im 19. Jh. Lpz. 1904.
Minde-Pouet. Heinrich von Kleist. Diss. Bln. 1896.
Oberländer. Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jh. Hambg. und Lpz. 1898.
Pasqué. Goethes Theaterleitung. Lpz. 1863.
*Petersen. Schiller und die Bühne. Bln. 1904.
Pichler. Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim. Mannh. 1879.
Reden-Esbeck. Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen. Lpz. 1881.
Schiller, hsg. von Bellermann. Bd. XIII.
Schneider. Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin. Bln. 1852.
Tornius. Goethe als Dramaturg. Lpz. 1909.
Uhde. Deutsche Bühnengenossenschaft 1872; 1873.
Wagner, Richard. Gesammelte Schriften und Dichtungen. 3. Aufl. Lpz. Bd. III; IV.

1) Von Kothe soll eine Arbeit über die Beziehungen des jungen Goethe zur Bühne erscheinen.

Wahle. Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. VI.

Weilen, Alex. von. Zur Wiener Theatergeschichte. Wien 1901.

Wendriner. Das romantische Drama. Bln. 1909.

Werner, Rich. Maria. Der Wiener Hanswurst. Wien 1883.

Zickel. Die scenarischen Bemerkungen im Zeitalter Gottscheds und Lessings. Diss. Bln. 1900.

b) Texte.

Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff . . . sämmtliche Werke; hsg. v. Frhr. von Retzer. Wien 1814.

Brandes. Sämtliche dramatische Schriften. Lpz. 1790—1791.

Joach. Wilh. v. Brawe. Trauerspiele. Bln. 1768.

Joh. Friedr. v. Cronegk. Schriften; hsg. v. Uz. Lpz. 1760—1761.

Tob. Phil. v. Gebler. Theatralische Werke. Prag und Dresden 1772—1773.

Gellerts sämmtliche Schriften. Neue verbesserte Auflage. Lpz. 1775.

Gottsched. Der sterbende Cato. Lpz. 1732.

— Deutsche Schaubühne. Lpz. 1740—1745.

Philipp Hafner. Gesammelte Lustspiele; hsg. v. Sonnenleithner. Wien 1812.

Prologus der Musen . . . bey Eröffnung des Opera Schau-Platzes zu Hamburg . . . Hambg. 1737. (Es folgen dann die Operntexte, die fast alle links italienisch, rechts deutsch abgefaßt sind.)

Henrici (Picander). Teutsche Schauspiele. Bln., Frkf. und Hambg. 1726.

Der Ertzt-Säuffer, Vorgestellet in Einen Schau-Spiele von Picandern. Cölln o. J.

Homeyer. Stranitzkys Drama vom „Heiligen Nepomuk". Bln. 1907.

Hunold (Menantes). Theatralische Galante und Geistliche Gedichte. Hambg. 1722.

König. Theatralische geistliche vermischte und Galante Gedichte. Hambg. und Lpz. 1716.

Krüger, Benj. Ephr. Mahomed IV. (Gottscheds Schaubühne 30.)

— Vitichab und Dankwart. Lpz. 1746.

— J. Chr. Sammlung einiger Lustspiele aus dem Franz. des Herrn v. Marivaux. Hannov. 1747.

— Zweiter Theil. Hannov. 1749.

Kurz. Bernardon Die getreue Prinzessin Pumphia. Wien 1883.
— Asmodeus der krumme Teufel. Wien 1770.
— Die Insel der Wilden . . . Wien 1770.
— Die Herrschaftskuchel auf dem Lande . . . Wien 1770.
— Die Judenhochzeit . . . Wien 1771.
— Der ohne Holz lebendig verbrannte Zauberer Bernardon . . . Wien 1771.
[Kurz. Bernardon Die getreue Prinzeßinn Pumphia. 1767.]
Stephanie. Sämmtliche Singspiele. Liegnitz 1792.
Stranitzky. Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi. Wiener Neudruck.
Weiße. Trauerspiele Lpz. 1776.
— Komische Opern. Drey Theile. Lpz. 1777.
— Lustspiele. Lpz. 1783.

Hauptgliederung.

Einleitung. Worauf kann man aus den direkten Bühnenanweisungen schließen?

Erstes Kapitel. Das Drama bis 1500.
- A. Die kirchlichen Spiele.
- B. Die Fastnachtsspiele.
- C. Hans Sachs.

Zweites Kapitel. Das Drama des 16. Jahrhunderts.
- A. Das Volkstheater.
- B. Das Schuldrama.
- C. Das gelehrte Drama.

Drittes Kapitel. Das Drama des 17. Jahrhunderts.
- A. Die englischen Komödianten und die Bandenstücke.
- B. Volkstümliche deutsche Stücke.
- C. Jesuitendramen.
- D. Das Renaissancedrama.

Schluß. Ergebnis und Ausblick.

Einzelgliederung.

1) Angaben für das Publikum.
   - Titel.
   - Gattung.
   - Aktzahl.
   - Personenverzeichnis.
   - Schauplatz.
   - Zeit.

2) Angaben für die Inszenierung.
   - Vorhang.
   - Zwischenakt.
   - Akt- und Szenenwechsel.
   - Dekoration.
   - Effekte und Maschinen.
   - Requisiten.
   - Kostüme.
   - Auf- und Abtreten.

3) Angaben für das Spiel.
   - Gesten.
   - Mimik.
   - Deklamation.

4) Anhang.
   - Sprache.
   - Stil.

Einleitung.

Worauf kann man aus den direkten Bühnenanweisungen schliessen?

Es ist sehr beliebt, die drei Dichtungsgattungen Lyrik, Epik und Dramatik zunächst dadurch von einander zu unterscheiden, daß man feststellt, wie weit in jeder von ihnen der Dichter hinter seinem Werk verschwindet; man behauptet dann, daß er im Drama völlig oder doch fast ganz zurücktrete; und doch hebt sich der Dichter gerade im Drama an bestimmten Stellen ganz unmittelbar aus seinem Werke hervor: nämlich in den direkten Bühnenanweisungen.

In der Unverkennbarkeit dieser direkten Vorschriften liegt ihr erster Wert; gestatten sie doch einen sicheren Rückschluß auf den theatralischen Geschmack des Dichters und sein theatralisches Können; aus ihnen vermögen wir zu erkennen, wie der Dichter über die Aufführung seines Dramas denkt. Die einzelne Bühnenanweisung braucht allerdings nicht immer aus der Besorgnis des Dichters erwachsen zu sein, man könne ihn mißverstehen, wenn er keine direkte Vorschrift hinzufüge. Eine Anweisung erklärt sich bisweilen auch daraus, daß der Dichter seiner lebhaften Anschauung Ausdruck verleihen wollte und mußte ohne weitere Absicht, eben nur weil ihm die Energie des Schauens die Worte diktierte; dann ist die Bühnenanweisung Dichtung selbst, wie dies

im weitgehendsten Sinne bei Richard Wagner der Fall ist; der Rückschluß auf Bühne und Schauspielkunst ist dann sehr gewagt. Endlich schreibt der Dichter diese oder jene Bühnenanweisung auch, um suggestiv auf den Leser zu wirken. — Nicht so unverkennbar wie die direkten Bühnenanweisungen sind die indirekten, im Text der Personen liegenden Vorschriften; manche von ihnen sind so auf- und eindringlich, daß der Zuschauer jede Vernachlässigung sofort bemerkt, manche dagegen so unbestimmt, daß — oft mit Absicht des Dichters — den Darstellern die weiteste Freiheit gelassen ist; sie bleiben für uns beiseite. — Der Grund für die Bühnenanweisung ist also, um zusammenzufassen, meistens dreifacher Natur: der Dichter verlangt eine bestimmte Art des Darstellens, die Bühnenanweisung ist Dichtung selbst und endlich auch für den Leser berechnet.

Bei der Betrachtung mancher Kategorien von Bühnenanweisungen steigt ferner die Frage auf, ob sich der Dichter nach dem Schauspieler zu richten habe oder umgekehrt; so will Hédelin von keinen Anweisungen wissen, und Diderot andrerseits betrachtet den Schauspieler schlechthin als Diener des Dramatikers. Wir werden Anlaß und Möglichkeit haben, diesen und jenen allerdings nicht immer ganz sicheren Schluß auf die Kunst und Art der jeweiligen Schauspieler zu ziehen.

Endlich werden uns die direkten Vorschriften, wenn wir von rückschrittlichen und reformatorischen Anweisungen absehen, fast immer ein Bild der in Betracht kommenden Bühne geben; dabei muß man es allerdings vermeiden, aus dem Mangel von Anweisungen auf unentwickelte und aus der Fülle auf vorgeschrittene Technik zu schließen. Eine einzige Anweisung kann auf eine weit verbreitete Mode deuten. Die Tradition in der Schauspiel- und Bühnenkunst ist ein wichtiger Faktor, der sich uns in der älteren Zeit leider meist entzieht, der aber schon nach der Analogie heutiger Verhältnisse als vorhanden anzunehmen ist.

Selbstverständlich übt der Stoff seinen Einfluß auf die Bühne aus; ebenso sind die Zeitumstände, unter denen ein Drama entsteht, für das Stück bestimmend; in all dem zeigt sich aber nicht ein spezifisches Merkmal der Bühnenanweisungen, wie sie ja auch nur selten einen Schluß auf den theatralischen Geschmack des Publikums und gar auf die Kulturverhältnisse der Zeit gestatten. Obschon uns aus den szenarischen Anmerkungen hier und da das Bild des Zuschauers, und insofern es sich schon um Lesedramen handelt, des Lesers entgegentritt, so werden bei einer Betrachtung der Bühnenanweisungen das Wesentliche doch die Folgerungen auf das theatralische Können des Dichters, Regisseurs und Schauspielers sein. — —

Wir werden also unser Augenmerk vor allem auf das richten, was dem Drama seinen Namen gegeben hat: 'Handlung', weil in ihm das Handeln selbst als solches dargestellt wird, weil außer dem Ohr vor allem das Auge aufnehmen soll; innere Handlung findet sich mehr oder minder in allen Dichtungsgattungen. Es liegt mir natürlich fern, wirksame Bühnenmachwerke über theatralisch minderwertige aber inhaltlich bedeutende Dramen zu stellen; aber soviel scheint mir unbestreitbar, daß man, um das spezifisch Dramatische eines Stückes festzustellen, die Bühnenanweisungen beachten muß: sie sind die Momente, die die äußere Handlung eines Stückes am deutlichsten zur Geltung bringen, und in ihr liegt immerhin das Spezifische der Gattung. In dieser Ansicht bestärken mich zwei Zeugnisse; eins stammt aus älterer Zeit, und eins gehört der jüngsten Literaturforschung an. Am Schluß von Bullingers „Lucretia“ (Baechtold: Schweizerische Schauspiele I, 168) läßt der Dichter eine Art Personenverzeichnis folgen, wie wir es z. B. in Schillers „Fiesco“ haben; dort heißt es gewissermaßen als Begründung: *Das wäßen vnd das läben diss vnd andrer spilen stodt nit alleyn inn sprüchen, sonder vyl meer im wäßen, würcken vnd gbärden. Namlich,*

das man sich vlyß deren sitten vnd anfechtungen, deren personen man tregt; daruß volget, daß wyß vnd bärd läbend, so sy sunst tod wärend. Und Köster sagt („Schiller als Dramaturg“ S. 19): „Die Bühnenbearbeitung . . . eines Dramas ist zugleich der eingehendste und gedrängteste Commentar, welcher zu demselben geschrieben werden kann“.

Albert Köster hatte auf dem Internationalen Kongreß für historische Wissenschaften Berlin 1908 sehr anregend über „Bühne und Drama“ gesprochen; inzwischen ist seine Behandlung dieses Themas gedruckt erschienen und somit fixiert worden. Der Hauptinhalt ist in dem vorletzten Satze der Abhandlung selbst zusammengefaßt; dieser lautet: „Die Bühne mit ihrer Einrichtung, sei es die vorhandene, mit der der Dichter zufrieden ist, oder die neue, die vollkommenere, die er sich im Geist erbaut, sie ist das Primäre“. Damit der Leser diesen Satz nicht falsch verstehe, führe ich sofort ein zweites Zitat aus der Abhandlung an: „Der bloße Routinier wird die äußerlichen szenischen Wirkungen zum Selbstzweck machen, der hilflose Papierdichter wird allen Fortschritt der Bühnentechnik ignorieren“. Auf ein „endloses Spiel der Wechselwirkungen“ zwischen Bühne und Drama weist Köster hin, spricht aber im wesentlichen von dem Einfluß der Bühne auf den Dramatiker. Dabei wird natürlich auch unsre Bühnenanweisung erwähnt. Es scheint, heißt es, „daß man nicht immer entschieden genug erörtert hat, . . . ob . . ., wenn ein Dichter in sein Drama Regiebemerkungen einfügt, er hier, wie die gewöhnliche Auffassung ist, der Bühne Anweisungen gibt, oder ob in Wirklichkeit nicht vielmehr die Anweisungen, die er von der Bühne erhalten hatte, an diesen Stellen in Worte gefaßt sind“. Die dritte Möglickeit, daß nämlich die Bühnenanweisung Dichtung selbst ist, deutet eine Stelle besonders schön an. Es wird Schillers „Räubern“ nachgesagt, daß sie kaum Rücksicht auf die Bühne nähmen, daß ihre Räume und Naturstätten nur wirklich geschaut

seien. Sollte man da nicht stutzen und schließlich sagen, daß eine absolute Herrschaft des Dichters über die Bühne nicht möglich, eine unumschränkte der Bühne über den Dichter nicht wünschenswert ist? Ein Dramatiker sollte meiner Meinung nach von der Bühne nicht mehr abhängig sein als der Maler von Pinsel, Leinwand und Farbe. — —

Eine wissenschaftliche Einzelstudie soll genau und erschöpfend sein. Mir aber kam es darauf an, einmal einen großen Abschnitt eines wichtigen Gebietes zu überschauen und große Entwicklungen und Wandlungen festzustellen. Diese Absicht zwang mich bei der Überfülle des Stoffes zum Verzicht auf Vollständigkeit und auf konsequente Detailuntersuchung. Ein solcher Verzicht bedarf bei diesem Thema kaum der Entschuldigung. Nur wenn ich versuchte, die Hauptsachen herauszuheben, war der unentbehrliche Überblick über die Entwicklungsreihe möglich, und dieser summarische Überblick wird, was er auch im Einzelnen selbst verfehlen mag, künftiger Einzelforschung die Arbeit sehr erleichtern.

I.

Das Drama bis 1500.

Im Mittelalter gab es zwei Gruppen von Dramen: die kirchlichen Spiele und die Fastnachtsspiele. Da diese beiden Gruppen in ihren theatralischen Grundzügen zu sehr von einander abstechen, so ist es ratsam, jede Gruppe für sich zu betrachten [1]).

A. Die kirchlichen Spiele.

1) Angaben für das Publikum.

Für den ersten Teil des ersten Kapitels hat Heinzel in seinen „Abhandlungen zum altdeutschen Drama“ und in seiner „Beschreibung des geistlichen Schauspiels“ das Material bereits zusammengestellt; es kommt hier also im wesentlichen nur noch darauf an, es in den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit zu bringen und später erschienene Texte besonders zu berücksichtigen.

Die Überschrift der Passionsspiele gibt immer den Inhalt an; die Abweichungen bei den verschiedenen Spielen sind nur gering. Um eine Vorstellung von dem Titel zu geben, führe ich die Überschrift des Heidel-

1) Bei drei gerade sehr bekannten Stücken kann man zweifeln, wohin man sie stellen soll: beim „Theophilus“, beim Tegernseer „Antichrist“ und bei der „Frau Jutta“; ich behandle die ersten beiden mit den kirchlichen Spielen zusammen und die „Frau Jutta“ bei den Fastnachtsspielen.

berger Passionsspieles an: *Hie hebtt an das Register oder Ordennung vonn denn Geschichtenn, Marter und Leydenn Jhesu Christi.*

Überschrift und Angabe der Gattung fallen zusammen; *ludus, spil, ordenung, register, planctus* und *figur* sind die Ausdrücke, die die Gattung bezeichnen sollen, und zwar ist *ludus* am verbreitetsten, *figur* am seltensten. — Die Anzahl der Akte oder Aufführungstage findet zu Anfang keine Erwähnung.

Das Personenverzeichnis bietet mancherlei Erwähnenswertes. Die Anordnung der aufgezählten Personen ist dem Range oder dem Aufzuge *(processio)* gemäß, was sich beides meistens mit einander vereint. Männer und Frauen sind nicht getrennt. Nach der Reihenfolge, wie die Personen zu sprechen haben, ist kein Personenverzeichnis angeordnet. — Die Personenverzeichnisse bilden oft eine Art theatralischen Eingangs. So heißt es im Benediktbeurer Passionsspiel (Froning 284): *Primitus producatur Pilatus et uxor sua cum militibus in locum suum; deinde Herodes cum militibus suis; deinde pontifices; tunc mercator et uxor sua; deinde Maria Magdalena.*

Bisweilen ist die *processio* nur ganz allgemein angegeben; im Alsfelder Passionsspiel 257 f. heißt es:

Processio huius ludi

Vexilliferi.
Maiestas.
Angeli sequuntur.
Deinde quatuor anime infernales.
Mors.

Eine Angabe des Schauplatzes als des Ortes der ganzen Handlung erübrigte sich bei dem bekannten Stoff aus der biblischen Geschichte. — Zeitangaben fehlen ebenfalls.

2) Angaben für die Inszenierung.

Als Vorbemerkung zitiere ich Fundgruben II, 239 f.: „. . . das Auftreten der einzelnen Personen und was sonst außer dem Sprechen und Singen geschehen sollte, war dazwischen besonders angegeben und der Übersicht wegen mit anderer Dinte[1]) geschrieben. Zuweilen aber pflegte man das Vorzutragende nur mit den ersten Worten oder Verszeilen in der Handschrift anzudeuten, weil es sich entweder mündlich fortpflanzte oder bereits in einzelnen Blättern als ausgeschriebene Rolle vorhanden war". — Ferner weise ich hier darauf hin, daß Debs, der einige Passionsspiele aufgezeichnet hat, selbst Schauspieler und Regisseur, und daß Raber, ebenfalls ein Aufzeichner von Theaterstücken, Dekorationsmaler im damaligen Sinne war; daher ist wohl anzunehmen, daß sie bei den szenischen Anweisungen hauptsächlich auf das Theatralische Wert gelegt haben werden.

Anmerkungen, die das Aufgehen des Vorhangs vorschreiben, finden sich nicht, da es noch keinen Vorhang gibt. Wohl aber ist man sich bewußt, daß der Anfang eines Stückes dem Publikum Zeit lassen muß, sich zu sammeln; und so finden wir nicht selten die Anweisung, daß vor dem Beginn einige Trompetenstöße ertönen sollen, oder daß ein Chor ein *silete* singen soll. In der Frankfurter Dirigierrolle (Froning 340) heißt es: *Incipit ordo sive registrum de passione domini. Primo igitur persone ad loca sua cum instrumentis musicalibus et clangore tubarum sollempniter deducantur. Quo peracto surgant pueri clamantes: Silete, silete.* Ebenso Mone I, 72; II, 184 und Alsf. Pass. 1.

Anweisungen, die auf einen Zwischenakt schließen lassen, finden sich kaum; wo wir eine Pause eintreten lassen würden, setzt bisweilen ein Chor ein; so heißt es im Sterzinger Passionsspiel, (Wackernell S. 18): *Postea*

1) Vgl. Theophilus, hsg. v. Petsch S. IX.

scola judeorum canit: „Ab illo ergo die". Et judei manent in loco consilii. Deinde salvator ingreditur cum discipulis et canit: „Homo quidam fecit". Et disponitur cena. Ebenso ibid. 38.

Die einzelnen Teile, in die die Passionsspiele zerfallen, werden in der Regel angegeben. Im Alsfelder Passionsspiel, 164 heißt es: *Hic proclamator dicit rigmum ponendo conclusione secundi diei. — Hic incipit tercia dies passionis.* — Hierher gehören ferner: Frankf. Pass. Froning 463; Eg. Fr. 98; 99; 216.

Im Trierer „Theophilus" finden wir deutliche pantomimische und musikalische Zwischenakte. *Hyr bestediget sy ene vnde singent: O pastor eterne, vnde werpent en op vnde doet em, als men bysschopen plecht to doen. Als dat dan al gedaen is, so brenget men en op synen Bysscopsstoil* Theoph. 84.

Sonst kann von einer sichtlichen Einteilung in Akte keine Rede sein; allenfalls kann man von einer Szeneneinteilung sprechen. Es läßt sich zwar nicht mit Gewißheit feststellen, ob durch die im folgenden aufgezählten Angaben ein Szenenwechsel vorgeschrieben sein soll; soviel jedoch steht fest, daß eine Pause eintreten mußte, wenn diese Anweisungen in Tat umgesetzt wurden, was meist darin bestand, daß die Personen auf einen andern Teil des großen Schauplatzes gingen; mehr kann schließlich ein Szenenwechsel für die damalige Bühne überhaupt nicht bedeuten.

Et sic Adam et Eva veniunt ad locum habitacionis [et] faciunt domunculam. Deinde, Adam transiens ad campum fodendo terram, Eva dicit Eg. Fr. 20. *Adam veniens de campo ad habitacionem, intrat cum Eva ad habitacionem. Deinde exeunt habentes pueros* Eg. Fr. 20. *. . . ductus est Jhesus in desertum usque: si es filius dei, quod accedens diabolus canat* Mone I, 77. *Tunc Jhesus vadat ad montem Oliveti. interim Judas vadat ad Judaeos, dicat ut supra* Mone I, 101. *Do komend sy gen Egypten* Mone I, 178. *Maria et Joseph exeunt de templo et pergunt simul ad Nazareth; Maria intrat domum, Joseph incipit laborare, et Maria intrat oraculum suum orando et legendo* Eg. Fr. 49.

Besonders deutliche Beispiele sind: *Pueri cantant „Silete“* Froning 315; 323. Dies findet statt zwischen zwei Abschnitten, die auf verschiedenen Schauplätzen spielen. Ferner: *Et angeli canunt „hodie apparuit“. Et „o iesu parvule“ etc. Et ulterius „eyn kint geborn zu bethleem Hie liet er in dem krippelin Eyn ossegen vnd eyn esselin“ etc. Et angelus vadit ad pastores ad locum vbi dormiunt et canit* Pid. 17.

Diese musikalischen Einlagen zwischen Abschnitten der Handlung, der äußeren oder inneren, werden später im Drama fast die Regel; der Einfluß des griechischen Chores kommt hinzu.

Im Heidelberger Passionsspiel, das nur in einer jüngeren Handschrift auf uns gekommen ist, scheint der Szenenwechsel deutlich hervorgehoben zu sein; wir finden zu jedem neuen Ereignis eine besondere Überschrift; dabei muß aber in Betracht gezogen werden, was Milchsack (S. 294) sagt, daß nämlich die Handschrift wohl mehr ein Erbauungsbuch als ein Text für eine Aufführung war: es liegt also recht eigentlich ein Lesedrama vor.

Da also, wie erwähnt, ein Szenenwechsel durch einen Wechsel des Standortes auf der Bühne veranschaulicht wurde, so fällt die große Arbeit der Änderung der Dekoration fort. Nur in den Dirigierrollen werden einige kleine Veränderungen erwähnt, so z. B. Germania XXXI:

So Adams und Euae figur endet den Boum hinweg thun vnd den Opffer tisch Cayns vnd Abels zweg stellen 271; — — — *Item es gibt ouch platz für das das wiehnacht hüttlin dannen kompt deß glychen so man Johannis wüste dannen thutt* ibid. 256. In den Texten selbst findet sich höchstens etwas Ähnliches. *Hoc facto ordinantur sessiones predicationis* Froning 636.

Die Anfangsdekoration ist desto reichhaltiger. Gewöhnlich handelt es sich um eine Gesamtdekoration, die für das ganze Stück bleibt. Die Angaben hierfür geschehen bisweilen durch einen Bühnenplan; so finden

wir am Schluß des Alsfelder Passionsspieles diese Aufzeichnung:

Ortus ex opposito.

Primum castrum Herodis. *Secundum patrisfamilias et reguli.* *Tercium Pilati.* *Quartum Marthe cum suis.*	*Ex opposito.*	*Annas.* *Jherusalem.* *Synagoga.* *Caiphas.* *Nicodemus et Joseph.*

Crux { *Latronis. Salvatoris. Latronis.*

Desertum Johannis disponatur ad placitum.

Thronus.

Eine bloße Aufzählung der erforderlichen Gegenstände, die deutlich nur für den Spielleiter bestimmt ist, steht Mone II, 184.

Ganz ausführlich wird die Gesamtdekoration im Tegernseer Drama vom römischen Kaisertum beschrieben; dort heißt es: *Templum domini et VII sedes regales primum collocentur in hunc modum: Ad orientem templum domini; huic collocantur sedes regis Hierosolimorum et sedes Sinagoge. Ad occidentem sedes imperatoris Romani; huic collocantur sedes regis Theotonicorum et sedes regis Francorum. Ad austrum sedes regis Grecorum. Ad meridiem sedes regis Babilonie et Gentilitatis* Froning 206. Ferner: *Primo ponatur sedes Augustino in fronte ecclesie, et Au-*

gustinus habeat a dextera parte Ysaiam et Danielem et alios prophetas, a sinistra autem archisynagogum et suos Judeos Froning 877.

Die Dekoration, die auf dem Schauplatz zu Beginn des Stückes vorhanden sein muß, wird keineswegs immer zu Anfang genannt; weit häufiger werden dem Leser erst im Verlaufe die einzelnen Teile angezeigt, wo sie gerade in Betracht kommen, so daß man sich die ganze Bühne zusammensetzen muß.

Erwähnung des Ölberges:

Salvator . . . vadat in montem Oliveti, ibi positi sunt arbores in modum orti Froning 455. *Hic Jesus cum discipulis suis vadat in montem Oliveti ubi positae sint virides arbores in modum horti ubi Jesus dicat discipulis suis* Fundgr. II, 239.

Bei Christi Versuchung:

Sathanas nympt Jhesum vnnd fürtt in vff denn vmbgang des tempels vnnd sprichtt Heid. Pass. 12. *So nu dis alles zergat, so stat der Salvator allein uff und gat uff den berg uff einer sitten und so sy hinuff komen, so hept der tueffel ein stein uff, zoegt den dem Salvator und spricht* Mone II, 199.

Erwähnung eines Baumes:

Nu varen si wieder zu Betleem
Inde under den wegen steit
Ein palmboum . . . Kreuz. Pass. 12.

Hiis factis Jesus procedat ad Zacheum et vocet illum de arbore Froning 284.

Das Mobiliar ist fast garnicht angegeben; ganz vereinzelt stehen folgende Anweisungen: *Cum sederit ad mensam, veniat Marta et dicat* Mone I, 83. *Magdalena gett zu Jhesu fur denn disch vnnd fellt . . .* Heid. Pass. 123. *Joseph venit portans cunabulam* Pid. 8.

Endlich ist unter dem Gesichtspunkte der Dekoration noch eine Gruppe zu erwähnen: es handelt sich um Veränderungen auf der Bühne, die der Schauspieler selbst herbeiführt. *Tunc diaboli educunt Luciferum cate-*

natum, qui sedens in dolio lamentando dicit Mone II, 71. *Mox quidam discipuli abeuntes preparent locum cenaculi* Froning 324. *Inde servus expandit pannum, et ordinentur ad latera 12 vexilla* Alsf. Pass. 120.

Man war sich wohl bewußt, daß der Spielleiter für die Dekoration zu sorgen habe; denn wir finden in Texten, die nur für ihn geschrieben sind, genauere Anmerkungen über die Dekoration; so heißt es in der Frankfurter Dirigierrolle: *Sit autem thronus, ubi Maiestas sedeat, excellens et altus satis et tante latitudinis, ut animas commode possit capere, habens etiam gradus, quibus comode talis altitudo scandatur* Froning 371. Noch deutlicher tritt dieser Umstand in den Regiebüchern des Luzerner Spiels (Germ. XXXI, 256 ff.) hervor.

Durch den Stoff der kirchlichen Spiele waren viele Anweisungen für Maschinen und Effekte gegeben. Es kehren an derselben Stelle immer dieselben Anweisungen wieder, die auf dem Text der Bibel beruhen. Wie weit sie bei der Aufführung beachtet wurden, und wie sie ausgeführt wurden, läßt sich einigermaßen nur aus den Spielordnungsbüchern feststellen. Im allgemeinen wurden alle derartigen Vorschriften befolgt, und bei der Ausführung ging man — allerdings nur verhältnismäßig — geschickt zu Werke. Die stärksten Effekte sind kurz vor und kurz nach Christi Tod nötig.

Et hic gallus cantat prima vice Wack. 60. *Als baltt kreet der hann* Heid. Pass. 181. — *Judas recedit suspendens eius ymaginem. dyabulus ex ventre eius capit animam* Froning 472. *Et sic suspendit se* Eg. Fr. 188. *Hie hencktt Judas* Heid. Pass. 201. — *Et sic Salvator inclinat caput suum et unus parvus demon mittens volare albam columbam deinde dicit* Eg. Fr. 253. — *Als baltt leiffenn die teüffel in die helle. Darnach zcu reissenn die stein, der vmbhanng zcu reisset, die greber thunt sich vff vnnd die doittenn stennt vff* Heid. Pass. 247. *Tunc fit terrae motus* Mone II, 42. *terra tremuit et quievit* Mone I, 124.

Ferner:

Et sic equitant (die heiligen drei Könige) *ad locum diversorii et stella inclinat se super diversorium* Eg. Fr. 72. *Deinde veniant magi*

equitantes cum suis clientibus portantes munera sua, et precedat eos stella Froning 942. — *Als baltt genntt sie fortt, so komptt einn fewriger wage, dar vff seczlt sich Helias vnnd feret zcu himell* Heid. Pass. 212. — *Nu biucht der boim inde Maria pruct Der eppele inde vert vort* Kreuz. Pass. 13. — *Tunc mittatur columba super caput Jhesu et cantet ter aliqua persona abscondita voce patris: hic est filius meus dilectus, et cantent duo angeli: baptizat minister regem; et unus dicat* Mone I, 77.

Den zarten Effekt des Kerzenlichtes kannte man begreiflicherweise auch damals schon recht gut. *Tunc duo angeli cum incensis candelis intrant carcerem* Katharinenspiel 142. Stärker ist der Licht- und Raucheffekt, wenn es heißt: *Sinagog singtt, so rüsten sys opffer. dathan zünt slemlin an vnd opfferen all juden* Reuschel 224.

Die Requisiten für die Aufführung findet man nur selten besonders erwähnt; in den latenten Anweisungen sind sie allerdings angegeben; wenn vom Abendmahl oder von der Fußwaschung die Rede ist, so sind natürlich die Requisiten für jeden bezeichnet. Vereinzelt stehen folgende Anweisungen:

Nu hoilt man die kruchen ind setz si dare (Hochzeit zu Kana) Kreuz. Pass. 17. *Sabba zeigtt im einn pfenning vnd sprichtt* Heid. Pass. 47. *Jhesus machtt einn geissel vß seinem gürttell vnnd sprichtt* Heid. Pass. 120. *Domitt gibtt der keyser Pilato einn steckenn vnnd zwen weyße hendt schuch* Heid. Pass. 45. *Postea Petrus et Johannes ostendunt lintheamina . . .* Wack. 240. *Tum sextus judeus dat pecuniam* Wack. 252. *Hyr werpt Theopholus dem bisscop de beffe vnde roechelen vor de voete vnde tut syn strate weder vort vnde claget oeuer den bisscop syne noet vude secht* Theoph. 87.

In den Regiebüchern aber findet sich gewöhnlich bei jeder Person eine Reihe von Requisiten angegeben.

Patter eternus.

Diadem, Har, Bart, Öpffell, Ripp, Leimknoll, Röck vss Fälen, Adam, Eua anzlegen, Engells Schwärt, füwrfarb, Taflen zu 10 Boten. Germania XXX, 207.

Ebenso ist es mit den Anweisungen für die Kostüme, für Haar, Bart und Schminke bestellt; auch hier scheidet sich der Aufführungstext streng von dem Regiebuch. Für die Regiebücher ist folgende Form typisch:

Proclamator.

Sol sin ze Ross, in gantzer Rüstung, in Harnast, darüber den ersten Tag ein wyß, den andren Tag ein rott sydin, zerhowen Wapen röcklin, ein wyß sammatin Paret mit Fädren vnd sonst kostlich jn Wyß bekleidt den ersten Tag, den andern Tag glycher Maßen, doch in rotter Farb.

Er sol ouch haben beid Tag 4 Trabannten, 2 vor vnd 2 nach jme gande, in glycher Farb bekleidt, ouch jre sammatine Paret mit Fädern. Germania XXX, 326.

Auch im Personenverzeichnis werden neben den Namen die Kostüme bisweilen erwähnt. *in eim aller schönsten schilertaffet on flügel Rauuael, Vriel, Michael* Reuschel 321. *alls ein doctor jn langem erbaren [c]leyd mit einem [d]octor baret alls ein allter [E]rbarer Rats herr.* Reuschel 322.

Im Text werden deutlich nur Verkleidungen und besonders stattlicher, meist allegorischer Aufputz angegeben.

Et sub illo venit Salvator in specie ortulani, habens fossorium in manu Eg. Fr. 309. *Salvator in specie ortulani cantat* Froning 52. *Deinde venit ortulanus et canit: „Mulier, quid ploras? . . .“* Wack. 223. *Tunc Sathanas ingerat se in habitu prioris et dicat . . .* Alsf. Pass. 30. *. . Sub tali cantico Maria Magdalena mutat habitum . . .* Alsf. Pass. 63. *Quo facto* (nach seinem Sturze) *Lucifer sit paratus in forma diaboli et ducatur . . .* Froning 306. — *Tunc Ecclesia in muliebri habitu procedit induta thoracem et coronata, assistente sibi Misericordia cum oleo ad dextram et Justitia cum libra et gladio ad sinistram, utrisque muliebriter indutis* Froning 207. *Rex dicit ad milites, ut se praeparent et induantur vestimentis purpureis* A. Sch. 98. *Rex circumponens eis gladios dicit* A. Sch. 99. *Rex supponens eis pileos dicit* A. Sch. 100. *Rex dat eis clipeos et dicit* A. Sch. 100.

Für den Abschnitt über die Nennung der Personen und das Auf- und Abtreten habe ich auf das über das Personenverzeichnis und über den Szenenwechsel

Gesagte zu verweisen, hauptsächlich aber auf das bei Heinzel, „Abhandlungen zum altdeutschen Drama", S. 5—9 zusammengestellte Material. Hier gebe ich nur, was nötig ist, um den Zusammenhang zu wahren.

Bei den Personenüberschriften herrscht große Mannigfaltigkeit; bisweilen bezeichnet schon eine besondere Initiale, daß eine andere Person zu sprechen hat. Im allgemeinen ist die Namennennung die Regel, doch tritt auch häufig eine Verwandtschafts-, Dienstbezeichnung oder Ähnliches hinzu; ferner finden sich überflüssige Zusätze wie *spricht, dicit, cantat.* Höchst eigenartig sind Überschriften, die zum Teil den Inhalt dessen, was gesagt wird, angeben: *Salvator videns Petrum et Andream vocabit eos ad apostulatum et dicit* Froning 389. Der epische Einfluß der Bibel ist hier unverkennbar. — Alle Personen, die in einer Szene vorkommen, werden in einer Überschrift nicht zusammengefaßt.

Das Auf- und Abtreten der Personen (soweit davon überhaupt die Rede sein kann; vgl. Scherer, Gesch. d. dtsch. L. 10. Aufl. 246) ist außer dem ersten Auftreten selten und dann noch lakonisch bezeichnet; in der späteren Zeit jedoch nimmt diese Anweisung größeren Umfang an. Der technische Ausdruck für das Auftreten einer neuen Person ist *kompt* oder *kompt hinzu.* — *Jhesus gett fortt, so kompt zcu jm Centurio vnd sprichtt* Heid. Pass. 25.

Da das erste Auftreten meistens einer Prozession glich, so wird es auch mit entsprechenden Ausdrücken bezeichnet, nämlich mit *procedere, produci, exire, egredi* und *deduci.* Der Ausdruck *tritt ein* findet sich selten, in der Regel wird dafür *spricht zum ersten* angewendet.

Recht bezeichnend für die Art des ersten Auftretens sind die Anweisungen zu Beginn der „Himmelfahrt Mariä". *Primo exiit Jhesus cum suis angelis, procedit cum vialatoribus. Praecursor dicit . . . Post hoc Maria cum tribus puellis sequitur. Praecursor dicit . . . Post haec apostoli. Praecorsor dicit . . . Post hoc Judaei. Prae-*

corsor dicit . . . Post hoc paganissimus rex cum suis militibus. Praecorsor dicit A. Sch. 21—22.

Der Präcursor gibt hier ähnliche Erklärungen, wie sie im revueartigen Fastnachtsspiel jeder Person selbst in den Mund gelegt werden.

3) Angaben für das Spiel.

Das Material der Bühnenanweisungen, die eine Geste vorschreiben, ist bei Heinzel, Beschreibung des geistlichen Schauspiels, S. 36 ff. reichlich und in ausführlicher Gruppierung gegeben. In seinen Abhandlungen zum altdeutschen Drama heißt es S. 10: „So reich die Spielanweisungen oft sind, so geben sie doch bei weitem nicht alles an, was der Schauspieler zu tun hatte“. Wenn wir diese Tatsache im Auge behalten, so leuchtet es ein, daß aus der Zusammenstellung der direkten Anweisungen, im Gegensatz zu den latenten, kein vollständiges Bild der damaligen Schauspielkunst gewonnen werden kann. Doch darum handelt es sich hier erst in zweiter Linie, der Nachdruck ist darauf gelegt, was der Dichter für erwähnenswert hält.

Die äußeren Bewegungen auf der Bühne scheide ich in zwei Gruppen:

1) in reine Gesten,
2) in begleitende Gesten.

Reine Gesten.

Daß man sich der Geste als eines besonderen symbolischen Bestandteiles im Drama wohl bewußt war, zeigt schon die Verwendung des Ausdrucks *fingit.*

Hoc dicto Sreddel vadit ad carcerem, fingit se Johannem decollari Alsf. Pass. 95. *Tunc Lazarus fingat se mortuum* Mone I, 92. *Jhesus inclinato capite mortuus appareat* Froning 524. *Ad ultimum importan feretrum, in quo jacebat quidam simulans se in proelio occisum* Froning 218. *Et sic milites iacent quasi dormiendo* Eg. Fr. 281. *Longinus facit ac sy esset cecus, antequam soleat formare*

wolnus. quo facto tangat oculos suos manibus quasi sanguine Cristi madidos, et videat et dicit Froning 525.

Der Ausdruck deutet auf eine unklare Vorstellung: nicht die durch den Schauspieler dargestellte Person *fingit,* sondern der Schauspieler. — Bisweilen findet sich bei schlafen und tot sein dieses *fingit* nicht: *Tunc inclinato capite emittat spiritum* Mone I, 121. *Lazarus stierbt* Heid. Pass. 104. *Hic diabolus susurrat uxori Pylati dormienti; tunc uxor Pylati expergefacta a sompno dicat ad puellam suam* Mone I, 114.

Gesten, aus denen Charaktereigenschaften oder Stand der Personen zu erschließen sind, bilden eine weitere Gruppe; gewöhnlich sind sie halb begleitende Gesten, doch kommen sie auch ohne interpretierenden Text vor.

Sumat Eva pomum et det Ade. Adam statim comedit, et erubescentes tegant pudibunda perizomatibus i. e. dolentes consedeant Froning 309. *Darnach speitt Jhesus vff die erde vnnd machtt einn salbe vnnd salbtt dem blindenn die augenn vnnd spricht . . . Der blinde gett vnnd weschtt sich* Heid. Pass. 52. *Tunc Jhesus exspuens in terram et luto facto et posito super oculos ejus dicens* Mone I, 86. *Salvator spuit in terram et linit oculos ceci dicens . . .* Froning 409. *Als baltt greifft in Jhesus an mitt der handt, so ist er gesunt, vnnd sprichtt Jhesus* Heid. Pass. 24. *Tunc videns Jhesus Petrum et Andream, lavantes retia . . .* Mone I, 80.

Anweisungen, die eine bloße Geste vorschreiben, ohne näher zu bezeichnen, wie sie der Schauspieler auszuführen habe, sind ziemlich selten. *Hie macht unse here dat irste, dat was himel ende erde . . . Hie wirt Lucifer virstosen, ende spricht unse here* Zs. II, 303.

Auch die Geste des Briefschreibens und Brieflesens findet sich schon. *Hyr schriuet Theopholus den breif vnde secht* Theoph. 101. *. . . he lest en oeuer . . .* Theoph. 101.

Den Eindruck einer längeren Pantomime gewinnt man aus folgenden Vorschriften. *Hyr steken se nu de houeder to samen vnde vorramet op enen, de dem provest nicht en behaget; des geit de proeuest van torne van ene. de wile kesen se ene vnde sendet den kelner tot em, de secht aldus.* (Hier sind auf der Bühne gewissermaßen

zwei Schauplätze zugleich in Tätigkeit.) *Hyr geit de prouest, to den herren vnde alse he by se komet, so nyghen se deype vnde de deken kundiget eme de nye mere aldus* Theoph. 83. *Hyr schenket sy wyn vnde krut dem nyen bisscop* Theoph. 84.

Am reichlichsten finden sich Anweisungen über die Bewegungen der Beine. Der Tanz kommt hauptsächlich nur in der Salomeszene vor. Vereinzelt steht folgende Anweisung: *Et sic servus et ioseph corisant per cunabulum cantando* Pid. 10.

Laufen wird von gehen deutlich unterschieden; stehen und aufstehen werden ebenfalls besonders bezeichnet. *Hoc facto Pusterpalkch currit ad placitum* Froning 72. *Mulieres recurrentes iterum ad sepulturam nichil dicant* Mone I, 17. *Et statim aciebus vadit (imperator) ad expugnandum regem Francorum, qui sibi occurrens congreditur cum eo et superatus reducitur ad sedem Imperatoris et sedente Imperatore stat coram eo cantans* Froning 209. *Quibus convocatis stantes per circulum* Wack. 280. *Prandio autem breviter conpleto surgant* Froning 371.

Weniger Gelegenheit bot sich zu folgenden Anweisungen, wo in der einen das Schleichen, in der andern die Gewalt des Fußtrittes bezeichnet ist. *Uxor autem abscondit se et maneat in angulo uno donec Pusterpalkch eam inveniet* Froning 68. *Salvator trudit januam inferni cum pede et aperit* Wack. 209.

Bisweilen nahm man es auch schon damals mit den Entfernungen der Schauspieler von einander genau und wies ihnen ihren Platz an oder bestimmte den Abstand. *Augustinus dicit in prima via* Froning 472. *Marie adhuc erunt distantes a mercatoribus ad spacium duorum passuum aut trium* Froning 365. *Judas et Malchus precedunt et standt per distanciam lancee a Salvatore* Froning 459. *Et sic Judas transit ad parvum spacium ab Judeis, et Jhesus videns eum cantat* Eg. Fr. 159.

In Zusammenhang mit den Vorschriften über die Entfernungen auf der Bühne steht das in vielen Ver-

bindungen vorkommende *a longe.* — *Tunc Jhesus appropinquat inferno, quem videns David a longe venientem dicit* Froning 142. *Tunc veniant mulieres a longe plorantes flere Jhesum, quibus Jhesus dicat* Froning 296.

Bloße Handbewegungen sind nur andeutungsweise vorgeschrieben. *Rebecca komptt hubsch vnnd woll gezyrtt zcu dem bron vnnd hoitt einn krug vff yre schulder vnnd schefft wasser vnnd will widderumb ghenn* Heid. Pass. 63. *Tunc ceteri rabi volvunt libros hinc inde* Eg. Fr. 94. *Postea reges vadant ad presepe, et primo adorent puerum, et postea offerant ei munera sua: primo aurum, postea thus, tercio mirrham. Deinde modicum procedant, et tunc dormiant, et angelus appareat eis in somnis dicens* Froning 894.

Begleitende Gesten.

Nicht rein begleitend sind die Gesten, die den Charakter der dargestellten Person mit ausdrücken sollen; besondere Anweisungen für solcherlei Gesten sind selten, da ja die latenten Anweisungen hierfür auf Schritt und Tritt vorhanden sind. *Tercio loco Sybilla gesticulose procedat, que inspiciendo stellam cum gestu mobili cantet* Froning 878. *Maria Magdalena stett vff, stolczlichenn dritte sie herfur* . . . Heid. Pass. 21. *Hic Maria Magdalena habitu superbo arroganter incedat, et dicat ei Martha* Froning 347. *Hyr komet nu de duuel springen* . . . Theoph. 95.

Wirklich im engen Sinne begleitende Gesten sind die Gesten des Zeigens, des Schwörens, der Ehrerbietung und der Bitte; auch hierfür sind die Anweisungen bemessen.

Dar uff antwurt der Salvator Simoni und zoegt mit einem finger uff Maria Magdalena und spricht zu im Mone II, 195. *Melchior dicit ad socios suos et indicat stellam sociis* Eg. Fr. 71. *Deinde dominica persona extendens manus cantat: veni in hortum meum, et dicit* A. Sch. 84. *Der knechtt legtt sein handt vnder Abrahams hüffte vnnd schwertt* Heid. Pass. 62. *inclinando se dicat* Mone II, 132. *Jhesus gett fortt, so kompt zcu ym einn vssecziger man vff sein knihe fallende vnnd spricht* Heid. Pass. 24. *Der kranck knyhet vff das beth vnnd sprichtt* Heid. Pass. 28.

Affekte auszudrücken, wird meistens dem Mienenspiel und der Deklamation überlassen; selten wird hierbei die Geste als wesentlich erwähnt. Wie der Schauspieler feine Stimmungen darzustellen hat, ist kaum angegeben, findet sich aber überhaupt begreiflicherweise in der ganzen Dramenliteratur selten; hier hat die selbständige Kunst des Schauspielers einzusetzen, und vor allem steuert die Tradition der Geberdensprache ihr gut Teil dazu bei; der Dramatiker würde zu sehr in epischer Weise Stimmungen ausmalen; die modernsten scheuen dies ja allerdings selten. Die Anweisungen, die eine Geste für eine augenblickliche innere Aktion vorschreiben, sind verwandt mit denen, die dem bleibenden Charakter entsprechende Geste vorschreiben. *Mit dissem gat Matusalem enweg und stost Magdalena das spil* (Schachspiel) *von ir und siczt also erschrockenlich stil, als ob sy ir foercht* Mone II, 191. *Archisynagogus cum suis Judeis valde obstrepet auditis prophetiis et dicat trudendo socium suum movendo caput suum et totum corpus et percuciendo terram pede, baculo etiam imitando gestus Judei in omnibus, et sociis suis indignando dicat* Froning 880.

Vorschriften für das Mienenspiel sind meist mit Vorschriften für die Geste oder die Deklamation verbunden, oder aus diesen herauszulesen; die Mimik kommt nur in wenigen Anweisungen in erster Linie in Betracht. *Herodes neigtt sein heibt trürigklichenn vnnd sprichtt* Heid. Pass. 40. *Tunc medicus surgens de sompno apparens sompnolentus dicit* Froning 93. *Philatus dicit audiens „Galileam“* Froning 477.

Die letzte Anweisung nimmt eine Sonderstellung ein; denn aus dem *audiens* ist herauszulesen, daß er bei dem Worte Galiläa stutzt.

Nur in Dirigierrollen finden sich an wichtigen Stellen genauere Angaben über die Mienen. *Jhesus quoque Petrum inspiciat, unde recordatus verbi, quod dixerat Jhesus: „Antequam gallus cantet, ter me negabis“, incipiet flere et dicat* Froning 357.

Die Maske wird, wie vorn erwähnt, ebenfalls nur in Regiebüchern angegeben; dazu ist das Personenverzeichnis zum Luzerner „Antichrist“ zu zählen; dort heißt es: *jn grawen erbarn röcken har bart vnnd lybcleider cardinal bischoff babst bischoff* Reuschel 322.

Auch für den Gesichtspunkt der Deklamation hat Heinzel in seiner Beschreibung des geistlichen Schauspiels, hauptsächlich S. 63—85, das Material zusammengestellt.

Allgemein zu bemerken ist, daß in den Passionsspielen das *dicit* überwiegt, das in den Weihnachtsspielen nur ebenso oft wie *canit* auftritt. Gesungen werden nicht selten Kirchenlieder oder Bibeltextstellen, die dann in gesprochenen Worten umschrieben und erläutert werden. *Deinde pagani recedunt cantantes: nue bit wir den heiligen geist* . . . A. Sch. 32. *Et sic pagani recedunt cantantes: Crist due bist etc.* A. Sch. 35. *Deinde pagani recedunt cantantes: nue ist dye werlt alle zcu egote vil vro* A. Sch. 42. *Deinde dominica persona extendens manus cantat: veni in hortum meum,* (Hohelied 5, 2) *et dicit* A. Sch. 84. *Deinde dominica persona cantat: tota pulchra es anima mea,* (Hohelied 4, 7) *et dicit* A. Sch. 86.

Die Anweisungen für die Deklamation zerfallen im wesentlichen in drei Gruppen, nämlich in Vorschriften über die Stimmstärke, die Stimmfarbe und das Tempo der Rede; natürlich finden auch hier implicite oder explicite Kombinationen statt.

Stimmstärke.

Et clara voce vereantur stantes coram eo Froning 307. *Tunc diaboli clamant omnes mirabili modo* Wack. 209.

Besonders bei der Steigerung kommt die Stimmstärke in Betracht. . . *Lucifer* . . . *presumens de sua pulchritudine sic ord[itur]* . . . *Lucifer magis presumens sic dicit* Froning 305. *Medicus vocat ter Rubinum* Froning 78.

Ein Zug zum Realismus macht sich in Anweisungen wie dieser geltend: *Mutus murmurat ululando* Froning 399.

Ganz selten ist das Heimlichsprechen zu finden. *Mosche nympt die andernn Juddenn vff einn ortt vnnd sprichtt* Heid. Pass. 56.

Dagegen finden sich einige Stellen, an denen ein Zusichsprechen vorgeschrieben ist. *Loquatur Pharisaeus intra se* Froning 289. *Mulieres redeuntes secum cantant* Mone I, 13.

Stimmfarbe.

Gemütsbewegungen oder Charaktereigenschaften werden durch den Klang der Stimme angedeutet. *Herodes sprichtt zornigkliche zcu denn knechtenn* Heid. Pass. 11. *Hyr komet nu de duuel springen vnde secht to Theopholus myt greseliker stemme dussen rymen* Theoph. 95. *Tunç diaboli educunt Luciferum cathenatum, qui sedens in doleo lamentando dicit* Froning 163. *Tunc Maria quasi [stu]pefacta fle[bili] voce dicat* Froning 319. *Cayphas clamat alta voce* Wack. 67. *Judas lamentatur* Wack. 104.

Daß dem *sprechen* oder *dicere* eine adverbielle Bestimmung hinzugefügt wird, ist die gewöhnliche Art; seltener ist die bloße Schilderung des Charakters oder Gemütszustandes. *Magdalena dicit habendo contricione de peccatis* Froning 415. *Et sic Judas festinans currit ululando et clamando ad modum desperantis et suspendit se* Wack. 105.

Tempo.

Anweisungen über das Tempo sind äußerst selten; ganz allein steht folgende Anweisung: *Jesus videns finem dicit clamando: E—ly, —E—ly—lama ...* Froning 298. *Et dicit sine intermedio* Alsf. Pass. 5.

Sonst werden nur Pausen angegeben. *Item pausando dicit* Mone II, 72. *Tunc Jhesus pausat modicum* Froning 420. *Jesus paulatim dicit* Froning 294. *Vber einn clein zeytt sprichtt Aswerus, so der disch ab ist gehabenn, zcu denn knechtten* Heid. Pass. 145.

Der Pause verwandt ist das Schweigen; traditionell ist Christi Schweigen auf die Fragen des Königs Herodes. *Jesus vero taceat, et Herodes iterum dicit . . . Jesus non respondet ei ad unum verbum* Froning 294. *Jhesus sweigett stiell* Heid. Pass. 204. 206. 218.

Sonst findet es sich ausdrücklich nur noch an folgenden Stellen: *Als baltt gentt sie zcu Job vnnd seczen sich bey jnn vff die erdenn vnnd keiner spricht* Heid. Pass. 195. *Maria perterrita* (bei der Botschaft des Engels) *hac vice non respondet* Pid. 2.

Schließlich bemerke ich noch, daß dem Darsteller öfters als heutzutage — meist überflüssig — angegeben ist, an wen er seine Worte zu richten hat; fast auf jeder Seite finden sich Beispiele dafür. In jeder möglichen Form treten diese Anweisungen auf; bald lakonisch *zum* oder *ad*, ganz vereinzelt *contra*, z. B. Froning 484, bald ausführlich. Besonders zu bemerken ist, daß das Sprechen zum Publikum nicht selten war. *Augustinus (ad populum)* Froning 406. . . *Dar noch stett vff der prophet Isaias vnnd sprichtt zum volck* Heid. Pass. 65. *So die jüngkfrauw das heübt hoitt, spricht sie zcu dem volck* Heid. Pass. 41.

4) Anhang.

Die Sprache der Anweisungen ist bald lateinisch, bald deutsch, bald sind beide Sprachen gemischt; der letzte Fall ist selten. *Die ritter tanzen zum grabe cantando: Wir wellen zu dem grabe gan. Judaei manent circa Pilatum. Milites cantabunt tam diu circa sepulcrum, donec videant angelos venientes. Alle VII engel gen zum grabe singende: Sweiget, lieben gesellen! Michael habens gladium plenum . . ., Gabriel candelam et Raphael vexillum, und wenn sie zum grabe kommen, so heben sie das amecht an, so slet Michael die ritter und sie vallen nider unt ligen vor tot* Fundgr. II, 302.

Der Stil ist fast durchgehends von der Bibel beeinflußt; er ist fast immer episch. Dies zeigt sich in

der naiven Schilderung von Tatsachen, die dramatisch nicht recht darstellbar sind, z. B. daß Jahre vergehen, oder von Dingen, die unbedingt dargestellt werden müssen, also garnicht besonders erwähnt zu werden brauchen. Die Wahl des Tempus ist auch oft für den epischen Charakter bezeichnend.

Dramatisch nicht oder kaum darstellbar: *Exit edictum cesaris* Eg. Fr. 55. *Postea Herodes corrodatur a vermibus* Froning 896. *Tunc maria parit puerum* Pid. 8. *Cum autem transisset sabbatum, ementes aromata venerunt ungere Jesum* Mone I, 24. *Modo procedant reges usque in terram Herodis querendo de puero et cantando* Froning 889. *Et sic tres reges ex avisacione recedunt per aliam viam in regionem suam* Eg. Fr. 79. Es müßte nur einfach heißen „gehen ab"; in welches Land man geht, ist nicht darstellbar. So hat die Ausführung der Anweisung etwas Symbolisches, die Anweisung selbst etwas Episches.

Inhaltangebende Anweisungen, die wie Überschriften eines Kapitels wirken, haben schließlich auch nicht mehr Zweck als eben solche Überschriften. *Judas proicit nummos ad terram et vadit ad suspendendum dicens in intinere* Froning 471. *Herodes will machenn einn essenn oder ymbs seiner geburtt denn fürstenn vnnd freundenn Gallilee vnd sprichtt zcum knechtt, Marci sexto* Heid. Pass. 36. *Dryo der vier Jüdenn koment zcu Johannj, die gern gedaufft werenn, vnnd spricht Schmoll* Heid. Pass. 3. *Jhesus gett fortt, so wirtt jm entgegenn getragenn der witwe frauwen einiger soenn doitt* Heid. Pass. 27. *Annas querit consilium a Joseph ab Aromathia* Wack. 11.

Man sollte erwarten, daß die Bühnenanweisungen im Präsens abgefaßt sind; doch ist das Präsens nicht einmal die Norm, vielmehr muß es mit dem Praeteritum und auch mit dem Futurum teilen. Die Hälfte aller Anweisungen hat das Praeteritum: *Her Dâvîd sprach dô* Kindh. 79; *Die hirten funden daz kint und sprâchen*

Kindh. 95; *Balaam sprach* Mone I, 144; *Der küng Salomon sprach* Mone I, 311.

Auch die Mischung zweier Tempora findet sich. *Jesus vero tacebat; et Herodes iterum dicat* Fundgr. II, 253.

Das Futurum ist bei weitem seltener. *Discipuli Johannis ibunt ad locum pristinum vel ad placitum manebunt stare timidi usque ad decollationem Johannis et discipuli portant eum ad sepulchrum* Alsf. Pass. 27.

Die im Futurum stehende Handlung erscheint nebensächlicher; das tritt in dem eben angeführten Beispiel noch besonders durch den Kontrast zu dem Praesens *portant* hervor. — Daß sich das Futurum in Dirigierrollen findet, ist begreiflich: *Pueri eciam Hebreorum obviabunt ei portantes flores et palmas et ramos de arboribus, contabunt quoque* Froning 351.

Ähnlich wirkt die Anwendung des Konjunktivs, der sich bisweilen findet. *Finito rigmo Johannes sit in loco suo primo, ita ordinetur et disponatur* Alsf. Pass. 18. Bei *dicit* und *respondet* ist der Konjunktiv die Ausnahme, dagegen bei *producatur* und *vadat* die Regel.

Das Partizipium findet, einem verbum finitum untergeordnet, wie etwa *vadens dicit* häufig Verwendung. Auffällig sind folgende Anmerkungen: *Hoc dicto ancilla vadat ad Pylatum dicens ei* Froning 359; *grates quoque agat deo dicens* Froning 362. Was sonst nämlich Verbum finitum zu sein pflegt, ist hier Partizipium; allerdings stammen beide Anweisungen aus der Frankfurter Dirigierrolle und scheinen darauf hinzudeuten, daß der Regisseur mehr auf die Bewegung als auf die Deklamation achtete.

Folgende Anweisung steht vereinzelt: *respondens servus* Mone I, 91. Überhaupt ist die Ausdrucksweise selten, wo ein Verbum zu ergänzen ist: *Ad Ypocrisin* . . . . . *Ad Heresin* . . . . . *Ad Ypocrisin* . . . . . *Ad Heresin* . . . . . *Tunc ille* Froning 213. Die typische Form der Wortstellung ist dann diese: *Ad Pilatum primus Judeus* Froning 124. Sonst ist die Nachstellung des Subjekts,

wenigstens in den Texten, selten. . . *Dy rabbj gentt zcu der frauwen vnd spricht Selem* Heid. Pass. 96. Es liegt dann wie hier gewöhnlich *und*-Inversion vor, die in den Bühnenanweisungen ihre psychologische Begründung darin hat, daß das Subjekt hervorgehoben werden soll.

Die Bühnenanweisung ist mit dem Wortlaut nicht selten durch ein Relativum oder sonst wie verbunden.

„Samuel, kom her zu hant!"
Quo veniente dicat Cayphas Mone I, 88.

Veniat Judas ad Jesum cum turba Judaeorum, quibus Jesus dicat „Quem quaeritis?" Qui respondent. „Jesum Nazarenum" Fundgr. II, 251. *Et dicit angelus* Wack. 199. *Et Petrus dicit salvatori* Wack. 19.

Ganz sonderbarer Weise haben sich die Ausdrücke *vel* und *ad placitum* aus den Dirigierrollen bisweilen in Texte eingeschlichen. *Duo vel tres ex Judeis destinantur ad Imperatorem* Froning 416. *Hoc facto Rubinus et Pusterpalk currunt ad placitum* Froning 84.

Der Gesamteindruck, den wir bei der Betrachtung der Bühnenanweisungen des kirchlichen Dramas des Mittelalters gewinnen, ist folgender Art: Wir bemerken eine Fülle von Anweisungen: viele von ihnen sind überflüssig oder doch entbehrlich. Ein feines dramatisches Element zeigt sich nirgends, das Epische und Breite haftet dem Ganzen noch zu sehr an. Ein Zug zum Realismus im Sinne des Augenfälligen ist unverkennbar. Massenbewegungen, auffällige Einzelbewegungen und besondere Kostüme werden erwähnt. Für Szenerie und Dekoration ist noch kein bühnenhafter Sinn vorhanden; wir haben es mit einem großen Schauplatz zu tun, auf dem alle Örtlichkeiten vereinigt sind. Es fehlt der Hintergrund, die Abgeschlossenheit; daher werden nur Versatzstücke und Requisiten als Dekorationsgegenstände verwendet. Gewöhnlich sitzen die Zuschauer

um den Schauplatz herum. *Hyr kundighet de boede dat spel von Theopholo ersten vet vnde secht in mydden des krezes* Theoph. 74.

Die Anweisungen der kirchlichen Spiele der späteren Zeit bis zum heutigen Oberammergauer Passionsspiel bieten nichts in ihrem Bereich Überraschendes. Im allgemeinen bleibt die Tradition streng gewahrt; von dem allgemeinen Fortschritt der Bühnenkünste muß man natürlich absehen.

Das Oberammergauer Passionsspiel ist für die Fortentwicklung der kirchlichen Dramen zwar die beste Quelle, aber auch unter den volkstümlichen Spielen des 16. und 17. Jahrhunderts wird man in der vorliegenden Arbeit hier und da gute Belege finden, die ein Bild davon geben. Was hier nötig ist, um mit den kirchlichen Spielen als einer besonderen Gruppe abzuschließen, läßt sich kurz zusammenstellen.

Der Herausgeber von Spichtigs Dreikönigsspiel sagt im Vorwort dazu S. VIII—IX: „Der szenische und maschinelle Apparat des Stückes ist ein höchst einfacher und naiver, wie dies schon die Technik der Osterspiele des 16. Jahrhunderts gewesen, wo die Luzerner beispielsweise bei den Aufführungen auf dem Weinmarkt die „unschuldigen Kindlein“ durch blutgefüllte Stoffpuppen ersetzten und den Teich Siloë durch eine simple Küferbütte zur Darstellung brachten, oder wo Christus am Ölberg dadurch zum Blutschwitzen gebracht wurde, daß ihm der „Angstschweiß“ aus unmittelbarer Nähe vermittelst einer Spritze zugestäubt wurde. Ebenso anspruchslos waren unser Dichter und seine gläubigen Zuhörer bezüglich der Theatertechnik. Das Sternenwunder vollzieht sich, indem zwei Engel den Stern auf Gottes Befehl an einem quer über die Bühne gespannten Draht vorwärts schieben, ähnlich wie man sich in Freiburg im Ue. beim Dreikönigsspiel behalf, dem Spichtig diese Kunst abgelauscht haben mag. Wie bei den Luzernischen Osterspielen kommen die Dreikönige aus drei

verschiedenen Gassen, wie aus drei fern abliegenden Weltteilen hergeritten. Die Akte spielen sich ohne Szenenwechsel und ohne namhaften Apparat auf einer Holzbühne, *brige*, ab. Einige hingestellte Tische wandeln die Szene zum Trinkgelage des Herodes um; durch einige Bücherpulte wird das *Triclinium* zur Synagoge der Schriftgelehrten. Im Übrigen ist aber zu bedauern, daß Spichtig mit den Regieglossen kargt und über seine szenischen Anweisungen sich ausschweigt, im Unterschiede zu seinem Luzernischen Vorbilde, dem Spielregenten Renwart Cysat, der die Geheimnisse des „Schnürbodens" und die Rezeptekunst der Regiemeisterschaft bedenkenlos auskramt."

Im Personenverzeichnis findet sich in der späteren Zeit fast regelmäßig neben der Aufzählung der Personen die Nennung der Darsteller; dies dringt sogar bisweilen mitten in den Text ein.

Spils-Regent: *H. Joan. Petter Spichtig, Caplan In lungeren.*
Gott der vatter: Melcher fanger.
Maria: hansspetter Imfeld.
Joseph: H. Weibel Joseph Imfeld.
: : :
. . . Spicht. 1.
Catholica. (Margriet Hagbolt.) Rein 37.
Haereticus. (Michael Pabst.) Rein 39.
Haeretica. (Maria Printzen.) Rein 41.

Die Akteinteilung wird immer sichtbarer.

Gehn darmit all ab. Ende des ersten Actis Ob. Pass. 124.
Der ander Actus Ob. Pass. 124.
Ende des andern Actis Ob. Pass. 152.
Der dritt Actus Ob. Pass. 153.

Die Effekte spielen später noch auf denselben Gebieten wie früher, da ja der Stoff unangetastet bleibt, höchstens wird er durch derb komische Intermezzi verflacht. *die Engel ziechen den sternen herfür* Spicht. 10. *Judas nimbt daß brott, in dem khombt ain Engel und nimbt Ime den schein ab. Nachdem nun Petrus Christum verlaugnet, so khombt ein Engel und nimbt im den schein ab, auch so khräet der hann* Ob. Pass. 220.

Wenn die Geistlichen der Konkurrenz des weltlichen Dramas etwas entgegenzusetzen haben wollten, so mußten sie den Ernst der kirchlichen Spiele durch derb komische Szenen unterbrechen lassen. Namentlich in den Gesten zeigt sich der Einfluß der späteren Zeit; von den Pickelhäringsmanieren findet sich bald die Ungeschicklichkeit und die Prügelei. *Hie blast er mit seiner büchsen einem russ ins angsicht* Spicht. 17. *Sudelkoch falt mit den Tellern vnd schreyt* Spicht. 47. *Zwen soldaten Herodis thüen sich grosser Streichen aus, werden aber vom Narren abgeprüglet; in dem sechen sy das frembd volckh, fliechen darvon so vil sye vermögen* Spicht. 19.

Opernhaft wirkt eine stumme Szene, in der in Form eines Traumes die Gewissensqualen des Königs Herodes geschildert werden. *Allhie geht Pluto vnd der Traum zu dem schlafenden Herode, brechen erstlich etlich kleine stecklin vor ihm, darnach ziechen sey herzu ein großes holtz, welches sye nit brechen mögen, hiernach machen sye, das ein kleines Mänlein vor Herode erscheint, das aber vor ihm wol bis in die fünf oder sechs elen wachst durch sonderbare Kunst, auf welches Pluto vndt der Traum abweichen vndt gleichsam ales verschwind* Spicht. 79.

Besonders aufgefallen ist mir eine Anweisung, die vielleicht auf die Kunst des Schminkens deutet. *Yetz so Saluator an den ölberg will gan, spricht er vor zu den drey iungern und der maler streicht in an* Ob. Pass. 22.

Der Stil hat immer noch etwas Episches; namentlich erinnert er immer noch stark an die Form von Kapitelüberschriften; Klaj ist hierfür besonders bezeichnend; aber auch sonst können wir Beispiele dafür finden. *Vorspil, darin begriffen, wie Gott der himlische Vatter seinen Englen befilcht, dass sy ein sternen machen zu erscheinen, dessen befelch sy gehorsamen* Spicht. 9. *Die H. H. 3 König lassen ihr Vorhaben dem Herodi anzeigen. Herodes ladt sy zu gast, versprecht ihnen bald ein antwurt* Spicht. 38.

B. Die Fastnachtsspiele.

Scherer sagt, daß „das gesamte weltliche Drama des fünfzehnten Jahrhunderts in Deutschland als Fastnachtsspiel angesehen werden darf“, und so ist denn im folgenden Abschnitt unter dem Begriff Fastnachtsspiel stets das gesamte weltliche Drama des 15. Jahrhunderts zu verstehen.

1) Angaben für das Publikum.

Große Mannigfaltigkeit herrscht unter den Titeln der Fastnachtsspiele; allgemeines Merkmal ist höchstens ein Zug zu breiter Reklame und Anpreisung; doch finden sich auch bisweilen kurze Überschriften. *Ein Vasnachtspil* Keller 228. *Ein Spil* Keller 274. Der Anpreisung nähert sich schon folgender Titel: *Ein hubsch Vasnachtspil* Keller 219. Stärker wird das Lob noch, wenn hinzutritt: *kurzweilig*. — *kurzweilig zu hören*. (Einmal findet sich *kurzwylig zuo lesen* Keller 861.) Zu der Anpreisung tritt meistens eine kurze Inhaltsangabe; dabei sind aber immer Personen des Stückes mit genannt, und zwar meistens Gruppen von Personen, da es sich ja oft um Revuen handelt. *Gar ain hüpsches Vasnachtspill von Kuchinspeis, die acht frauen verkauften, ietliche etwaz besunders* Keller 368. Kurze, einfache, inhaltangebende und die Hauptgruppe bezeichnende Titel sind selten. *Morischgentanz* Keller 121. *Ein spil von Holzmennern* Keller 391.

Die einzelne Person tritt in den Vordergrund bei folgenden Titeln: *Ein Spil, der Waldbruder genant* Keller 34. *Ein Spil von einem Arzt und einem kranken Paur* Keller 58. *Aber ein hubsch Vasnachtspil von zweien Eleuten* Keller 160. *Das ist die Eefrau, wie sie iren Man verklagt vor Hofgericht* Keller 305.

Wenn die Titel auch nach unserm Empfinden breit sind, so gehören doch außerordentlich lange Überschriften zu den größten Seltenheiten. *Gar ain hupschs und aubenteirlichs Vasnachtspill von ainem Edelman seiner Frauen,*

die sich understuont ainen seiner Pauren zuo ainer lugin pringen, der nie kain lugin getan het, des si in auch nit darzuo pringen mocht, dardurch sie zuo schanden ward; kurzweilig zuo hören Keller 351.

Eine besondere Angabe der Gattung fällt nach solchen Titeln natürlich fort; Akte finden sich erst bei Hans Sachs angegeben.

In der Kellerschen Sammlung sind gesonderte Personenverzeichnisse selten, es befinden sich unter den einhundert und mehr Fastnachtsspielen nur sechs, — aus vier verschiedenen Quellen — die ein solches Personenverzeichnis haben; I, 468. II, 497. 900. 961. 969. IV, 17. Von den sechsundzwanzig Sterzinger Spielen haben elf ein gesondertes Personenverzeichnis, und zwar neun am Schluß und zwei am Anfang. Der Typus dieser Verzeichnisse (I, 46. 78. 95. 145. 227. 294. II, 12. 104. 235. — II, 14. 45) ist folgendermaßen:

In illo ludo debent esse persone:

precursor vel herold
unus qui portans Sedes
unus qui portans coronam
Cesar adrianus
marschalkh
primus }
Secundus } *rusticus*
Terczius }
quartus }
mors rex
primus }
Secundus } *filius*
Tercius Justus }
primus }
Secundus } *rat*
Terczius }
quartus }

Sterz. Sp. I, 46.

Sonst fehlen Personenverzeichnisse, oder sie sind mit beschreibendem Text umgeben, wie gleich das erste Sterzinger Spiel zeigt: *Hic incipitur Ludus de rumpolt cum maret. primo sedens ad unam mensam officialis et*

duo procuratores, post illos venit precursor, post modum Rumpolt cum patre suo, post hoc maret cum matre sua et cum una virgine, qui vocatur Rudey etc.

Diese Art findet sich unter den Sterzinger Spielen noch zweimal: I, 24. II, 236. Weniger ausführlich sind solche Überschriften in der Kellerschen Sammlung. *Ein Spil von einem Schweher, Schwiger, Tochter und Eiden etc.* Keller 40.

Daß die Anzahl der Personen angegeben wird, obgleich die Personen einzeln aufgeführt werden, findet sich nur einmal: Sterz. Sp. I, 145; dagegen ist die bloße Zahlangabe öfter zu lesen: *Ain Spill vom May und dem herbst; yetbeder tail mit funf knechtn* Sterz. Sp. II, 1. *Ain unzucht recht kurtz, Mit fünf personn* Sterz. Sp. II, 89.

Verschiedene Prinzipien der Personenordnung können in einem Verzeichnis leicht zugleich bestehen; so kann z. B. die Reihenfolge nach dem Auftreten der Personen mit der weltlichen oder theatralischen Rangordnung zusammenfallen; dies ist bei den meisten Fastnachtsspielen der Fall. Dennoch erscheint mir die Rangordnung der Ausgangspunkt gewesen zu sein. Deutliche Beispiele hierfür sind Sterz. Sp. I, 146 und II, 236.

Die Trennung nach Geschlechtern findet sich nur einmal ganz sicher:

Die Personen inn das Spil:

Freyhardts Buob.	1.	
Contz Zwerg.	2.	
Der Schultheysz.	3.	
Der Eine Bawer.	4.	
Der Ander Bawer.	5.	
Die Fraw.	6.	
Die Magd.	7.	Keller IV, 17.

Die Anordnung der Personen einfach nach der Reihenfolge des Auftretens zeigt Keller 468. Einzig steht die Überschrift Keller 987 da; dort ist Aufzug, Kostümierung und Personenverzeichnis vereinigt.

Der Schauplatz der Handlung und die Zeit, zu der das Stück spielt, ist nicht angegeben.

2) Angaben für die Inszenierung.

Von Vorhang und Zwischenakt kann bei den Fastnachtsspielen keine Rede sein; daher sind auch Anweisungen für Akt- oder Szenenwechsel so gut wie garnicht vorhanden. Der Szenenwechsel wird höchst naiv angedeutet und kann für die Inszenierung gar keine Folgen gehabt haben. *Da ziehen Jutta und Clericus mit einander nach Paris und kommen zu einem Magister* Keller 909. *Darnach reit der pot hin gen kriechenland und spricht zuo dem selbigen kunig* Keller IV, 187. *Secundus Actus* Keller 825. *Tercius Actus* Keller 828. Diese Anweisungen haben nicht mehr als eine Pause zu bedeuten.

Die Dekoration ist ganz einfach; auch versucht keine Anweisung, über das technisch Zulässige hinauszugehen und irgendwie Illusion zu erregen. Es handelt sich meist um ein Zimmer; und da sind Tisch und Stühle die einzigen Dekorationsmittel. Auch diese sind nicht einmal besonders erwähnt, sondern wir erfahren nur nebenbei von ihnen. *Der Eman setzt sich hintern tisch* Keller 252. . . *primo sedens ad unam mensam officialis et notarius et duo procuratores,* . . Sterz. Sp. I, 1.

Über den wahrscheinlichen Einfluß der „Hölle“, die beim Schembartlaufen mitgeführt wurde, spricht Hampe in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 1897, S. 99.

Theatereffekte gehören bei den ältesten Fastnachtsspielen zu den Seltenheiten und werden in den Anweisungen kaum erwähnt. *Hie get ein Trach und speit feur ausz* Keller 173. *Messias trinkt, lauft auf und geschwilt und felit hin* Keller 178.

Die Requisiten finden ebenfalls selten besondere Erwähnung; daß zu einer Gerichtsverhandlung Tintenfaß, Papier und Feder nötig war, wußte man auch ohne Angabe. Nur wo etwas Besonderes nötig war, wurde es besonders erwähnt. *Hie get ein das Glucksrat und des Fursten figur stet oben und des Messias unden etc.* Keller 176.

Die Kostümierung findet sich besonders nur in dem schon als einzig dastehend erwähnten Spiel, Keller 987, bezeichnet; nebenher aber auch, wo es sich um ein Umkleiden handelt, wenn ein Schauspieler zwei Rollen gibt: *Thumher get ausz und tut den langen mantel ab, als sei er der frau man* Keller 279. *Do kumt der thumher in gestalt der frau man . . .* Keller 281. Wir ersehen also, daß aus dem Schweigen über die Kostümierung eine Nichtachtung des Kostüms kaum zu erschließen ist; wo es wichtig war, wurde Wert darauf gelegt, wie das angeführte Beispiel beweist.

In einem Spiel, wo es sich um die Farben handelt (Sterz. Sp. I, 248) sind begreiflicherweise die einzelnen Personen nach ihren Farben bezeichnet, z. B. *Der in gruen* oder *Die Junckfraw in rott.* Sonst ist die Kostümierung nur ganz beiläufig erwähnt. *Ein ander bawr spricht in seiner rüstung* Keller IV, 30. *Da tanzen die pauren mit den diernen und haben ir messer an der seiten gegurtet* Keller 446.

Über Maske und Wuchs finden sich keine Angaben; allenfalls ist zu beachten, was Hampe a. a. O. über die Schembartmaske sagt.

Das Auf- und Abtreten wird den Schauspielern so gut wie gar nicht vorgeschrieben; es handelt sich ja fast immer um eine revueartige Prozession, wobei alle Darsteller gegenwärtig sind, nur daß bald der eine, bald der andre in den Vordergrund tritt. — Wenn sonst das Auftreten wirklich einmal angegeben ist so ist die typische Form dafür: *Do kumbt ain Mor vnd spricht* Keller IV, 222. *Get ein* ist selten; lateinisch heißt es immer *hic venit.* Das Abtreten ist immer zu erschließen. *Nu han die Pauren ein End und rett der Doctor* Keller 214.

Bei der frühen Fastnachtsbühne kann der ganzen Natur der Aufführung nach — die Stücke wurden meist inmitten der Zuschauer mit ihnen auf gleichem Boden aufgeführt — von einem ernstlichen Auf- und Abtreten

nicht die Rede sein, höchstens von einem Vor- und Zurücktreten.

Die Personenüberschriften zerfallen in zwei gleich große Gruppen: bloße Nennung des Namens oder Standes und zweitens diese Anführung mit einer kleinen Hinzufügung wie *dicit* oder *spricht*. Hierbei steht ebenso oft das Subjekt vor wie nach. Bloße Namennennung kommt z. B. in dem Spiel vom König Salomon und Markolf vor.

3) Angaben für das Spiel.

Obgleich nach der ganzen Art der Fastnachtsspiele die Gesten recht derb und recht häufig gewesen sein müssen, sind sie doch nur selten besonders bezeichnet. — Gehen und Stehen wird hier und da angegeben, aber auch ebenso oft nicht. *Et sic stans comes modicum de illo loco, venit Studens dicit* Sterz. Sp. I, 216. Sonst finden nur die Gesten des Schlagens und Tanzens Ewähnung; aber auch bei weitem seltener, als man nach dem Text erwarten sollte.

Im tanntz zuckhn di pauren vnd Jagn anander zu der thur auß. Sterz. Sp. II, 234.

Rumpold *Schedlmair* *Peterman* *Ewerl von der wisn* *Hans toll* *Schlach in hauffn*	*tanczt mit der*	*adlhait* *Mueter des rumpltz* *els kreglerinn* *kundl schwaigerinn* *gret leitnerinn* *geterl hueberinn*

Sterz. Sp. II, 44.

Die begleitenden Gesten finden auch nur selten Erwähnung; sie entspringen aus der Situation; nur in den Sterzinger Spielen finden sich Anweisungen dafür. *Pater rumpoldi dicit ad circumstantes demonstrans procuratores* Sterz. Sp. I, 128. *Mareth primo tangit librum* Sterz. Sp. I, 121.

Bisweilen dient die Geste auch dazu, den Charakter der dargestellten Person anzudeuten. *Tunc seruus no-*

mine rumpolt accedit officialem grossis moribus et habitu quasi ad genua, portans litteram . . . Sterz. Sp. I, 118.

Am seltensten sind die Anweisungen über mimische Bewegungen; wenn wirklich Bemerkungen vorhanden sind, so sind sie so allgemein gehalten, daß erst Folgerungen daraus gezogen werden müssen. *Der pfaff kumbt zu der jungen frauen und puolt umb si* Keller 500. Hierzu hat man sich etwa ein verliebt verführerisches Gebärdenspiel vorzustellen.

Die Angaben für die Deklamation sind auch spärlich.

Die Stimmstärke ist besonders bezeichnet, wenn es sich um Nachdruck oder um Entfernung handelt. *Rubein rueft aus* Sterz. Sp. I, 57. *pedellus clamat* Sterz. Sp. I, 230. *Hic venit unus Junius cum nomine Jons clamans alonge et dicit officialy* Sterz. Sp. I, 19.

Die eigentliche Stimmfarbe als Ausdruck der seelischen Bewegung findet keine besondere Erwähnung, ebensowenig das Tempo; dagegen ist auch bei klaren Fällen die Person hinzugesetzt, an die die Worte gerichtet sind; allerdings nicht so oft, wie dies in den Passionsspielen der Fall war; dies ist schon daraus erklärlich, daß die Handlung hier viel einfacher ist, und daß das epische Element fehlt. *Arczt zu dem rubein* Sterz. Sp. I, 58. *Rubein antwurt* Sterz. Sp. I. 58.

Daß der Inhalt der Rede vorher mitgeteilt wird, kommt nicht vor.

4) Anhang.

Deutsch und Latein gehen bei den Anweisungen immer noch sehr durcheinander. — Das Präsens überwiegt; das Präteritum ist sehr selten; bisweilen findet sich das Futurum. Das Partizipium wird kaum verwendet. *Da [get] esopy und kauft speis und seczt die zu der frauen aufn tisch sprechent* Sterz. Sp. I, 188. *Hans Knot pater vocat filium suum dicens* Keller 512. *Und das tor soll beschlossen werden* Keller IV, 121. *Da soll*

esopus widerumb zu xanntus gan Sterz. Sp. I, 179. *Da sol der ritter den pfaffen mit ainem swert schlahen* Keller 504. *Hie nues der kaufman zben jung man mit sampt esopum foill haben* Sterz. Sp. I, 166.

Trotzdem aber finden sich doch noch genügend epische Züge. Den Eindruck von Kapitelüberschriften eines Romans machen folgende Anweisungen: *Nu kumen drei Bruder fur Gericht, als die Pauren angelegt, und verklagt einer den andern umb sein Erbteil* Keller 78. *Der bapst macht fraw Jutten und iren Clericum zu cardinelen* Keller 918. *Babst Basilius ist gestorben und Jutta wird zum bapst erwelet* Keller 920.

Die enge Verknüpfung des Textes mit den Anweisungen durch ein *und* (besonders häufig im Neidhartspiel) hat auch etwas Episches. *Und die erste iunckfraw mit unwill zu dem Engelmair spricht und stöst in von ir dan* Keller 396. *und spricht zum volck also* Keller IV, 86. *und gend spatzieren hin und her* Keller IV, 86.

Vergleichen wir die Technik der Fastnachtsspiele mit den Anweisungen der Passionsspiele so zeigen sich wesentliche Unterschiede nur in der Dekoration, bei den Effekten und der Kostümierung. Bei den Passionsspielen haben wir den unabgeschlossenen Raum, der viele Schauplätze vereinigt, im Fastnachtsspiel handelt es sich meist nur um ein Zimmer; im Passionsspiel begegnen wir größeren Effekten, im Fastnachtsspiel finden wir nur kleine plumpe Wirkungen; im Passionsspiel ist stattlicher Aufputz verwertet worden, im Fastnachtsspiel höchstens einfachste Verkleidung.

C. Hans Sachs.

1) Angaben für das Publikum.

Den bedeutendsten Ausläufer des ältesten deutschen Fastnachtsspiels stellt Hans Sachs dar; zeitlich gehört er zwar schon zum 16. Jahrhundert, aber stofflich und

formal ist er in der Hauptsache doch mit dem frühen Fastnachtsspiel in engste Verbindung zu bringen. Allerdings bietet Hans Sachs trotz allem Zusammenhange viel Persönliches und Neues.

Dem typischen Mangel an Bühnenanweisungen in den Fastnachtsspielen gegenüber weist Hans Sachs eine immerhin stattliche Anzahl davon auf. Ich sehe in der größeren Anzahl der Bühnenanweisungen meist einen regeren Sinn für das Augenfällige und Bühnenwirksame; dann ist noch zu berücksichtigen, daß Hans Sachs doch literarischer ist als seine Vorgänger und seine Umgebung, also auch auf ein lesendes Publikum rechnet.

Ohne Schaden können die Anweisungen der ernsten und heitern Stücke Hans Sachsens gleichzeitig betrachtet werden; nur kleine Unterschiede werden sich hier und da zeigen.

Die Titel sind — einige Ausnahmen zugestanden — verhältnismäßig kurz und bezeichnend, wenn auch Personen- und Aktzahl oft mit angegeben ist. Die Gattung ist stets vermerkt und genügt bisweilen auch allein als Titel. Als Haupttitel wählt Hans Sachs bald eine kurze Inhaltsangabe oder die Bezeichnung des dargestellten Vorganges, bald den Namen des einzelnen Helden, meist in einem Satze untergebracht.

Kurze Inhaltsangabe oder Bezeichnung des dargestellten Vorgangs. *Tragedia von schöpfung, fal und außtreibung Ade auß dem paradeyß; hat XI person und III actus* I, 19. *Comedia oder kampff-gesprech zwischen Juppiter unnd Juno, ob weiber oder mender zun regimentn tüglicher seyn; hat V person* IV, 3. *Comedia. Die ungeleichen kinder Eve, wie sie Gott, der Herr anredt; hat XIX person unnd fünff actus* I, 53. *Comedia mit XII person, das Christus der war Messias sey* I, 163. *Ein gesprech mit der Faßnacht von ihrer aygenschaft* V, 295. *Ein faßnachtspiel: Die wünderlichen mänder und unheußlichen weiber geschlacht und heußlich zu machen Mit drey personen zu agieren* XVII, 126.

Namentlich die ernsten Dramen, zu denen auch einige von Hans Sachs mit Komödie bezeichnete Stücke zu rechnen sind, bevorzugen die Nennung des Helden im Titel. *Comedia. Jacob mit seinem bruder Esaw. Hat sechs person und V actus.* I, 88. *Comedia. Die gantze hystori der Hester zu recedirn, hat XIII person unnd drey actus* I, 111. *Tragedia, mit 24 personen zu agiren, die Virginia* II, 3. *Ein comedi mit 13 personen, die gedultig und gehorsam marggräfin Griselda, hat 5 actus* II, 40. *Tragedia. Der Jephtha mit seiner tochter.* X, 169. *Tragedia. Der richter Simson* X, 186. *Ein comedi mit siben personen: Die jung witfraw Francisca, und hat drey actus* XX, 47. Bloße Gattungsbezeichnung. *figur* V, 247. *Ein klaggesprech . .* V, 267. *Schwanck* V, 279.

Ein Personenverzeichnis ist bei Hans Sachs durchaus die Regel, und zwar steht es fast immer am Schluß des Stückes. Am Anfang ist es gewöhnlich mit der Überschrift verflochten. *Ein comedi, mit dreyen personen zu spielen, nemlich ein vatter, ein suhn und ein narr* III, 61.

Die Personenverzeichnisse am Schluß tragen folgendes Gepräge:

Die person in die comedi:

1. *Der herolt.*
2. *Isaac.*
3. *Rebecca.*
4. *Ancilla.*
5. *Esaw.*
6. *Jacob, zwen brüder.* I, 110.

Die personen in das spiel:

1. *Der alt eyferer.*
2. *Margaretha, sein weib.*
3. *Ursula, die meyd.*
4. *Der arm schuler.* XVII, 41.

Das Prinzip der Anordnung ist meistens die Rangordnung; die Frauen stehen darum oft nach den Männern.

Die person in das spiel:

1. *Herr Landolph, ritter.*
2. *Herr Lamprecht, ritter, der buler.*
3. *Leonetta, der jung edelmann, buler.*
4. *Fraw Lisabetha, die bulerin.*
5. *Agneta, ir meyd.* XVII, 28.

Aber trotz diesem Grundsatz kommen sie doch oft vor Bösewichter und Narren (I, 133); es findet sich überhaupt die Scheidung in gute und schlechte Personen in einigen Personenverzeichnissen, z. B. I, 51—52. I, 87.

Das Personenverzeichnis ist in der Regel keine trockene Aufzählung der Personen, sondern oft sind Verwandtschaftsbezeichnungen und erklärende Zusätze angebracht.

2) Angaben für die Inszenierung.

Angaben des Schauplatzes und der Zeit finden sich nicht; über den Vorhang erfahren wir ebenfalls nichts; wir haben uns die Bühne zu Anfang leer und offen vorzustellen. Über Zwischenakte finden sich auch keine Angaben. Aktüberschriften wie *Actus I*, *Actus II* u. s. f. sind die Regel, haben aber nicht mehr zu bedeuten, als daß die Darstellung unterbrochen wird; von wirklichem Akt- oder Szenenwechsel kann keine Rede sein, wie denn überhaupt die Dekoration bei Hans Sachs, der keine offne Bretterbühne hat, als Nebensache erscheint. Für die Nichtachtung des Dekorationswechsels gebe ich die treffendsten Belege.

Coridus geht ab. Lucius nimbt den Sack vnnd spricht:

„Nun wil ich gehn zu Medio,
Mein Freundt auch beweren also,
Wil da anklopffen an seim Hauß
Sich! da geht er gleich selbs herauß“.

Medius kombt vnd spricht VII, 161.

Mang, der vatter, spricht:

„Glück zu, glück zu, mein lieber sun!
Gott helff dir wider mit gsundern leben!
Wir wöllen dir das gleit nauß geben.“

Sie gehen alle aus. Der jüngling geht
wider ein und spricht wider sich selb:
„Nun arbeit ich in dieser stadt . . .“ XIV, 200.

Über die Dekoration an sich bei Hans Sachs ist nun Folgendes zu sagen: Wir wissen — meist nur indirekt aus dem Text —, daß wir uns in einem Zimmer befinden, wo manchmal zwei Türen und ein Fenster in Betracht kommen. *Herr Ulrich schaudt nauß, spricht* XIV, 235. Was für Gegenden man sich vorzustellen hat, wenn das Stück im Freien spielt, ist nie genauer angegeben. *Adam bricht ein apffel ab* I, 29. Wir schließen daraus, daß ein Baum mit Äpfeln vorhanden ist. *Der mann schreyt nab in brunnen* IX, 102. Daß wir dann noch nicht gleich an großartige Versatzstücke zu denken haben, zeigt eine Anmerkung ganz besonders. *Remus springt ubern graben, der da mit kreiden verzeichnet ist* XX, 164.

Das Mobiliar wird nur an der Stelle erwähnt, wo es gerade gebraucht wird. *Der ritter sincket nider auff die banck* XIV, 22. *Der edel knab gehet zum tisch . . .* XIV, 23. *Man tregt sie hinnauß auff eym sessel mit verdecktem angesicht; der fürst volgt nach mit sein räthen* II, 38. Eine besonders deutliche Stelle, wo das Requisit die Dekoration gewissermaßen vertritt, wird noch erwähnt werden.

Eigentliche Effekte werden bei der durchgehenden Neigung zur Einfachheit gemieden. In die Gruppe der Effekte deuten allenfalls folgende Anweisungen: *Die schlang steht auff ihr füß* I, 34. *Der erst knecht tregt das hertz an einem blossen schwert* II, 34. *Sie* (Kirke) *beut ihn trincken, sie trincken alle beid und sie schlecht iden drey mal mit eim steblein, deckt sie murmlent mit eim tuch, so gewinnen sie sewrüssel* XII, 69.

Auf dem Gebiete der Requisiten und Kostüme nimmt Hans Sachs den andern Fastnachtsspieldichtern gegenüber eine Sonderstellung ein. Das für eine Person und bisweilen auch gleichzeitig für die Szene charakteristische Beiwerk vergißt er kaum zu erwähnen, na-

mentlich was die Requisiten anbetrifft; wir haben hier also einen bedeutenden Fortschritt auf dem Gebiet der weltlichen Bühnenkunst festzustellen.

Hercules nembt den himel auff sein achsel und spricht III, 22. *Inn dem kumpt der groß pauchet kranck an zweyen krucken* V, 4. *Die magd geht auch hin-nein mit eyner kannen, . . .* V, 47. *Alcabicius, der sternseher, gehet ein mit eim instrument, spricht* VII, 130. *Der waltbruder geht ein an einem stecklein mit einem paternoster, spricht* XI, 451. *Er geht zum stock, greifft hinein, rauscht im gelt unnd spricht* XI, 453. *Simplicius* (ein Geizhals) *kumbt mit dem geldtsack unnd spricht* XIV, 156. *Die alt hex kumbt, klopfft mit ihrem stecklein und spricht* XIV, 214. *Der bawer geht ein mit seiner holtzhacken und spricht* XVII, 42. *Ein thumbherr kombt mit seim betbuch . . .* XVII, 66. *Die kellerin kombt, dregt ein löffl und spricht* XVII, 89. *Die alte kuplerin gehet ein mit dem paternoster und hündlein . . .* XVII, 199. *Die zwen wächter kommen mit schweinspiessen und fausthämern* XX, 58.

Seltener sind die Requisiten für die Handlung einer ganzen Szene symbolisch. Bei einem heimlichen Mahl heißt es: *Die pewrin bringt würscht, seml und wein . . .* IX, 74. Die Herrin ist von einem Löwen zerrissen worden; diese Nachricht wird dem Herrn überbracht. *Der knab kummet geloffen, treget ein blutigen stauchen* (Schleier) *und spricht mit auffgeworffen armen* XIV, 22. Damit deutlich werde, daß sich die Darsteller in einer Kirche befinden, tritt jeder mit einem Paternoster auf.

Claus Hutzelbawer geht ein mit eim patternoster und spricht . . . Ul Biermost kombt, tregt auch ein paternoster und spricht . . . XVII, 156. *Heintz Muntschaweck kombt mit seinem paternoster und spricht*:

„Glück zu, ir nachbawrn, ein guten tag!
Was habt ir hie für ein rhatschlag
In der kirchen und secht so sawer?“ XVII, 159.

Requisiten können auch allegorisch auf die Handlung deuten. *Fraw Glück bindt an den pfal ein fatzilet und ring . . .* (Buhlerei). *Fraw Glück bindt ein schwerd an pfal . . .* (Rache). *Fraw Glück bindt ein sack an pfal . . .* (Unglück) XII, 272.

Bei der Bezeichnung der Kostüme, die meistens beim ersten Auftreten der in Frage stehenden Person

angegeben werden, spielt der Gesichtspunkt des symbolisch Charakteristischen auch die Hauptrolle; so finden wir:

Dorias, die alt kuplerin, geht ein, tregt ketten und kleinoth . . . XX, 27. *Francisca, die witfraw, geht ein in einem schwartzen klagkleid und spricht* XX, 48. . . *Griselda geet daher zurissen, tregt ein wasserkrug* II, 47. *Die braut kumpt geschmuckt* II, 49. *Isaac geet blind ein mit verhangen augen* I, 92. *Saul legt David sein bantzer an und setzt im sein helm auff, gürt im sein schwert umb. David geht ein trit oder zwen und spricht . . . David legt die waffen wider hin, klaubet stein in sein hirtendaschen, nimbt sein schleuder und stab, geht hin* XV, 47.

Den Wahrsager zu bezeichnen, gibt Hans Sachs an: *Thiresias geet ein, halb mann und halb weib* IV, 7. Den Fürsten und Feldherrn läßt vor allem die Rüstung erkennen: *Holofernes gehet gewapnet ein . . .* VI, 62. Im übrigen findet das Kostüm nur bei Verkleidungen Erwähnung. *Der Sathan steht verkleidt in einer schauben . . .* X, 367.

Das Auf- und Abtreten ist bei Hans Sachs im Gegensatz zu den andern Fastnachtsspielen deutlich vorgeschrieben; die herrschenden Formen sind: *Gott tritt ein* (seltener *kumpt*) *und spricht* I, 20. *Der Herr und Adam geet auß* I, 21. Manchmal entsteht dabei eine Art Szenenwechsel: *Die drey engel geen ab Der Herr kompt mit Adam unnd spricht.* I, 23. Seltener sind die Ausdrücke *geet ein, kumpt wider.*

Unter besonderen Umständen ist das Auf- und Abtreten noch näher gekennzeichnet.

Der jung Thobias laufft eylend hinein, trawrig und spricht I, 137. *Hie geen die drey zeugen herfür* I, 163 (bisweilen *dretten herfür*). *Der knab kummet geloffen, treget ein blutigen stauchen und spricht mit auffgeworffen armen* XIV, 22. *Felix, der jung edelmann, get krencklich ein, spricht trawrig* (seine Werbung ist unerhört geblieben) XVII, 115. *Paulina geht im platz herumb. Felix, der jung edelmann, sicht ihr nach und redt mit ihm selb und spricht:*

„Ach, wie schön und zart ist von leib
Herr Philipsen Balbona weib!“ XVII, 114.
Thitus geht traurig auß XII, 19.

Wenn eine Person bereits bekannt ist, findet sich

bei ihrem Auftreten auch nur einfache Nennung des Namens. — Für das Abtreten sind *ab geen* und *ab lauffen* die selteneren Ausdrücke. Der Schluß des Stückes bringt gern eine abziehende Gruppe. *Sie geen alle ab* I, 122. *Sie gehn in ordnung ab* X, 363. *Sie ziehen auff und tantzen ein reyen, darnach gehen sie alle züchtig in guter ordnung ab* XV, 133. *Der Gutmann, ir vatter, beschleust, nach dem man getanzt hat* XIV, 218.

Die Personenüberschriften sind meistens von einem Zusatz begleitet: *Gabriel, der engel* I, 22. *Raphael, der engel, spricht* I, 22. Der Zusatz *spricht* findet sich bei der Hälfte aller Anweisungen. — Gern macht Hans Sachs — wie das in einer Fastnachtsrevue zu erwarten ist — Zusätze, die den Charakter andeuten.

Dathan, der auffrürisch I, 76.
Nabal, der voll, spricht I, 77.
Achan, der dieb „
Esaw, der wollüstig „
Nemrot, der tyrann „
Der wünderlich mann XVII, 128.
Die unheußlich fraw XVII, 129.
Der loß mann XVII, 143.

Die einfachen Überschriften ohne Zusätze sind selten. *Der fürst* II, 23. *Gismunda* II, 26.

3) Angaben für das Spiel.

Die Angaben für äußere Bewegungen und Gesten sind bei Hans Sachs reichlich und eindringlich, wenigstens in den eigentlichen Fastnachtsspielen; auch hierin, wenn auch nicht so auffallend wie auf dem Gebiet des Requisits, ist Hans Sachs ein wichtiger Neuerer. Die begleitenden Gesten, die ja meist aus dem Wortlaut zu erschließen sind, gibt Hans Sachs bisweilen trotzdem an; die Bemerkungen erscheinen dann wie überflüssig. *Hie sitzt er nieder* III, 45. *Hie zeigt er das testament* III, 46. *Er gibt im den beutel* III, 46. *Der waltbruder deut auff den stock* . . XI, 455.

Daneben steht eine ganze Gruppe von Anweisungen, die genauere und besondere Angaben machen; man kann dann kaum die begleitende von der bloßen Geste scheiden.

Gesten, die Wut darstellen.

Der man reist dem weib die schlüssel von der seyten und spricht V, 58. *Der man zuckt die faust und spricht* V, 59. *Das weib zuckt ein brügel, spricht* IX, 112. *Der hofschrantz Meron zuckt von leder und schreyet* XV, 129. *Sie schawet zu im, rüttelt ihn und spricht* XIV, 324. *Der loß mann kehret umb, zuckt die faust und spricht* XVII, 143. *Er geyt ihr ein maulstreich und spricht* XVII, 129. *Ihr mann zuckt sein faust wider* . . . XVII, 129. *Der pfaff zabelt zornig* . . . XVII, 168.

Hans Sachs überlegt bisweilen, wie er dem Zuschauer nicht bloß durch die Worte, sondern auch durch die Geste den allgemeinen Seelenzustand oder Charakter seiner Personen deutlich machen könne. Kain sticht sofort ab, wenn er *den Herrn mit der lincken hand entpfecht* (I, 66). Wie der Teufel durch Eindringlichkeit Gewalt über Kain gewinnt, wird uns sichtbar gemacht; denn es heißt: *Der Sathan redt Kain in ein ohr* I, 83. — Daß wir es mit einer Magd zu tun haben, zeigt uns die typische Geste: *Die mayd stürtzt beyde hend in die seyten* V, 56.

Ebenso wird uns bisweilen auch der physische Zustand aus einer Geste deutlich, die Hans Sachs vorschreibt. *Isaac geet an einem stecklin ein, setzt sich und spricht mit auffgehaben henden* I, 89. *Der buckelt pfarrer hinckt hinein* . . . IX, 73. Von einem, der sich tot stellt, heißt es: *der man legt sich nach aller leng in den stuben* XIV, 324. Ferner ist der Scheintod vorgeschrieben: *Heintz Düppel felt auff der banck nider . . . Heintz Düpl lest hent und füs fallen, sie rütteln in* XIV, 240. Das Erwachen aus dem Scheintode wird sehr glaubhaft dargestellt. *Der pawr rümstert sich, steht auff unnd greifft umb sich an die vier ort* . . . XIV, 242.

Um uns die Verlegenheit seiner Personen anzudeuten, läßt Hans Sachs bisweilen die Darsteller den

Kopf kratzen. *Die bewrin kombt, kratzt im kopff und spricht* XVII, 43. *Der pfaff kratzt im kopff* XVII, 92.

Schmerz und Verzweiflung wünscht Hans Sachs gern durch aufgehobene Arme und Zusammenschlagen der Hände dargestellt zu sehen.

Der kranck schlecht seine hend ob dem kopff zusam IX, 30. *Eli felt hinter sich vom stuhl zu todt. Saffra, die schnur, schlecht ihr hendt ob dem kopf zusam* X, 259. *David schlecht sein hendt zusam* X, 374. *Eurilochus kumbt, schlecht sein hendt ob dem kopff zusammen* XII, 70. *Der könig schlecht sein handt ob dem kopff zu samb* XIII, 41. *Arsinoe, die künigin, kumbt mit den zwein sönen, spricht kleglich mit auffgehaben henden* XIII, 552. *Der ritter schlecht sein hendt ob dem kopff zusamb unnd spricht trawrich* XIV, 22.

Etwas Ähnliches jedoch mit dem antiken und hier wohl berechtigten χερόπλακτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦνται δοῦποι ist: *Jocasta schlecht ir hend zamen und schlecht ir brust* VIII, 45.

Auch die Geste des Betens und der Verehrung erwähnt Hans Sachs besonders. *Lucius hebt beid hendt auff* VII, 160. *Die königin Hester hebt ir hend auff und spricht. Nardocheus, der jüd, hebet seine hende auch auff gen himel und spricht* XV, 132. *Adam hebt seine hende auff und spricht* I, 24. Richtet sich die Bitte oder das Flehen an Menschen, die vor den Personen stehen, so ist meist der Kniefall mit vorgeschrieben. *Sie fellt dem könig zu fuß und spricht mit auffgehaben henden* XX, 146. *Amprogilo felt auff die knie unnd spricht* XII, 57. *Genura kumbt in frawenkleidern, Barnaba felt ihr zu füsen und spricht* XII, 60.

Auch den Schwur gibt Hans Sachs näher an. *Circes hebt zwen finger auff unnd spricht* XII, 75. *Fraw Glück reckt zwen finger auff* . . XII, 270. Der Handschlag gilt ebenfalls als Eidesformel.

Lucius beut im die hand, spricht:
„Ja, des hab dir mein trew zu pfandt!“
Coridus druckt im die handt . . . VII, 155.

Drastische und derbe Gesten, wilde Raufereien

und Gewaltkuren etwa, finden sich lediglich in seinen Fastnachtsspielen.

Der artzt greifft mit der zangen in bauch, zeucht den ersten narrn herauß . . V, 9. *Der artzt schawt im in bauch* . . V, 9. *Der pfaff zittert* . . (vor Angst) IX, 80. *Fraw Glück stürzt ir erwel hinder sich* . . . *Fraw Armut stürzt ihr erwel auch hinder sich* . . . *Sie greiffen einander an, schlagen und jagen einander, endtlich wirft fraw Armut das Glück nider, kniet auff sie* . . XII, 270. *Der pawr buckt sich ubert benck* (es handelt sich um die Fegefeuerqual), *der münch haudt in mit ruten* XIV, 243. *Ihr mann schlegt sie mit dem stecken dreymal uber die lend* XVII, 152. *Der pfaff zuckt den brügel in alle höch, samb wöll er werffen, die bawren dücken sich alle nider* XVII, 160.

Possenhafte Übertreibung der Beschwörungsgesten. *Bawr und pewrin gehen ärßling hinauß* IX, 80. *Sie gehen beide ärßling ein* IX, 81. *Der farend schuler macht mit dem schwerdt ein kreiß, stellt sich darein und spricht* IX, 81.

Der Lebensweise der Personen entsprechen ihre Gesten. *Steffano dorckelt her* (er ist trunken) IX, 97. *Petrus reibt den kopff* . . . (er hat Katzenjammer) XI, 378. *Der trincker gröltzt und dorckelt dahin* XII, 274. *Der buler geht krencklich und traurig daher* . . . XII, 275. *Der krieger hat ein arm im bandt* . . . XII, 275.

In den vornehmen und ernsten Stücken dagegen sind auch vornehmere Gesten vorgeschrieben; so spielt hier die Anweisung *neiget sich* eine große Rolle. *Hester, die künigin, kumpt mit ihren hoffjungkfrawen; der künig sicht sie ernstlich an, sie senckt sich zu seinen füssen; der künig reicht ir sein scepter und spricht* I, 122. *Der künig beut ir die hend unnd geet mit ir ab* (Einfluß der Bibel) I, 123. *Der ritter tridt zu der frawen, neigt sich unnd spricht freundtlich* XIV, 14. *Der keyser steht auff, beut in allen sein hend nacheinander und spricht* XX, 109.

Dem Pantomimischen schenkt Hans Sachs nur wenige Beachtung. *Der ein kemerling schlecht ein mandat an die thür. Mardocheus list den und spricht* I, 120. *Die meyd geht und schawet zum fenster auß, kombt gäch wider und spricht* XVII, 75.

Vorschriften für den Gesichtsausdruck beziehen sich meist nur auf die Darstellung des Schmerzes, kommen überwiegend in ernsten Stücken vor und geben nur die Tatsache, aber keinen Wink, wie der Schauspieler die Wirkung herbeizuführen habe. *Faustina weynt* VII, 113. *Ismael greint* X, 46. *Die brawt weindt* XIV, 217. *Die unheußlich fraw weynt* . . . XVII, 131. Oft genügt sogar das Wort *trawrig*. Ein feiner Zug findet sich im Griseldisdrama, dort heißt es: *Antoni tregt das kind hinnauß. Sie sicht im senlich nach* II, 53. Bei der Anrufung der Götter heißt es: *Fraw Glück sicht auff gen himel unnd spricht* XII, 268. Den Zorn brachte wohl mehr die Geste zum Ausdruck: *Neidhardt geht zornig ab* XIV, 205. Ganz selten ist das Lachen bezeichnet. *Ampragilo lacht* XII, 54. *Der ritter lacht unnd spricht* XIV, 22.

Ob charakteristische Beiwörter auch einen bestimmten Gesichtsausdruck vorschreiben sollten, läßt sich nicht ohne weiteres feststellen; jedenfalls hat man es hier mit Revuetypen zu tun.

Simplicius, der einfeltig . . . XIV, 154.
Coridus, der heuchler . . . VII, 154.
Medius, der schmeichler . . . VII, 155.
Lucianus, der alt, . . . VII, 157.

Das Weinen, sobald es mit Schluchzen verbunden ist, übt noch mehr als das Lachen Einfluß auf die Deklamation aus; dies hat Hans Sachs wohl beachtet, so heißt es einmal: *Sie durchbricht mit weinen* (d. i. sie kann vor Thränen nicht weitersprechen) XVI, 131.

Auch sonst schenkt Hans Sachs der Deklamation seine Aufmerksamkeit. Für die Stimmstärke hat er allerdings nur eine von der Norm abweichende Nüance: *schreyen* I, 62. II, 15. XV, 129. *Die fraw schreyt nach* (die Entfernung wird dadurch deutlich gemacht) XX, 52.

Dagegen hat er für die Stimmfarbe mehrere Abstufungen. *cleglich sprechen* (I, 39. I, 43) wird am häufigsten angegeben; fast ebenso oft *trawrig sprechen* (VIII, 301. XIV, 161). — Auch das Schweigen ist Ausdruck

der Trauer. *Der jüngling steht stilschweigent; . . .* XIV, 217. *Die fraw schweigt . . . Sie schweigt und sitzt still* XVII, 150. Dann aber finden wir auch: *Venus spricht drutzig* III, 6. *Venus spricht spöttlich* III, 7. *Das jung weib kumpt, redt frölich und spricht* XVII, 137. *Der wünderlich mann antwort dem weib gar freundlich und spricht* XVII, 139.

Eine majestätische Feierlichkeit ist ganz von ferne angedeutet in der Anweisung: *Deß Herren stimb spricht* X, 415. Bisweilen wird auch noch im Abgeben gesprochen. *Die mueter ret im gen* XVII, 147. Etwas derb ist diese Anweisung: *Sie* (Kirke) *treibt sie hinauß, sie gröchtzen* XII, 69.

Für die Deklamation ist endlich noch wichtig, an wen sich der Sprechende zu richten hat. Die Apostrophe an das Publikum findet sich nur zu Anfang und Ende der Stücke. *Der richter steet auff, redt ad speculatores* III, 59.

Der Monolog ist sehr häufig bei Hans Sachs; oft ist er nur durch ein einfaches *zu sich selbs reden* oder *wider sich selber sprechen* (IX, 72. IX, 115. XII, 52. XVII, 133. XX, 50) bezeichnet; doch finden sich auch feinere Züge dabei. *Gismunda neygt den kopf in die hend, spricht zu ir selb* II, 25. *Pithias, die meid, komt, redt auch mit ir selbst mit auffgeworffen fechtenden henden* XX, 27. Ein Zusichselbstreden, während andere auf der Bühne sind, findet XX, 36 statt.

4) Anhang.

Über den Stil der Anweisungen ist nur zu sagen, daß sich Auffälliges nicht findet, wenn man von einigen lateinischen Worten und wenigen Praeteriten, die aus dem umgearbeiteten Meistergesang stehen geblieben sind, absieht.

Die Betrachtung von Illustrationen gehört streng genommen nicht zu dem Thema der vorliegenden Arbeit; aber ein kleiner Hinweis darauf ist doch unentbehrlich.

Roethe im Anzeiger für deutsches Altertum 26, 15, sagt: „Auf keinem Gebiete der Literaturgeschichte ist die Kenntnis des Äußeren, Zuständlichen wichtiger und fruchtbarer als für Drama und Theater“. Es handelt sich dort um die Illustrationen für die deutsche Theatergeschichte, die in Gustav Könneckes Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur zu finden sind. Da dieses Werk fast allgemein verbreitet ist, genügt es, auf die dortigen Abbildungen kurz zu verweisen; nur bei schwer zugänglichen Bildern, die mir vorgelegen haben, scheint mir eine genauere Schilderung angebracht.

Die ältesten Theaterbilder in Könneckes Bilderatlas finden wir dort (2. Aufl. Marbg. 1895) Seite 88—94; sie beziehen sich auf Stücke von Gengenbach und Ruff. Die Einzelfiguren machen durchaus den Eindruck des Typischen. Der Ort ist außer dem effektvoll dargestellten Höllenrachen, wie wir ihn später vor allem bei den Jesuiten finden, indifferent. Die Kostüme erscheinen sehr entwickelt; die Teufel tragen eine Maske. Wie weit die Szenenbilder aus Ruffs „Job“ und „Tell“ richtige Vorstellungen von der Aufführungstechnik geben, sei dahin gestellt; jedenfalls unterstützen sie die Anschauung des Lesenden noch stärker als die Bühnenanweisungen.

Die Abbildungen, die für Hans Sachs in Betracht kommen (S. 147) beziehen sich nicht auf seine Dramen, sondern stellen Gespräche in Prosa und Reimpaaren dar, geben also für die Kenntnis seiner Bühne nichts her. Die Dramenillustration geht übrigens, wie Roethe a. a. O. bemerkt, „nicht etwa von der Schweizer Volksbühne aus. Sie scheint gelehrten Herkommens; stecken doch die ältesten in Deutschland auftauchenden Beispiele solcher Szenenbilder, wie K. wohl weiß (S. 91) in Terenzdrucken“.

II.

Das Drama des 16. Jahrhunderts.

Wilhelm Scherer sagt Deutsche Studien III, 3: „Große Dramatiker hat Deutschland im sechszehnten Jahrhunderte kaum hervorgebracht; aber einige beachtenswerte, viele mittelmäßige und noch mehr schlechte“. — Hans Sachs ist wegen seines Zusammenhanges mit dem alten Fastnachtsspiel bereits behandelt worden; die übrigen Dramatiker scheiden sich leicht in drei Gruppen: die Dichter der volkstümlichen Stücke, des Schuldramas und des gelehrten Dramas. Die Scheidung ist zwar nicht ganz reinlich [1]), da das Schuldrama oft gelehrt, bisweilen auch volkstümlich ist, aber die Einteilung ist durch die Tradition und die damit verbundene Leichtigkeit des Zurechtfindens geboten. Die weitere Trennung in landschaftliche Gruppen ist für die Bühnenanweisungen zunächst nicht von Belang; später werden namentlich die niederdeutschen Stücke einen besondern Typus aufweisen. Diese haben fast gar keine Anweisungen; doch sind überall Tradition und Improvisation, zwei schwer fest zu legende Begriffe, im stillen mit in Betracht zu ziehen. Vor allem in der Deklamation scheinen sich die dialektischen, zumal die niederdeutschen Stücke fühlbar abgehoben zu haben. Auf dem Titelblatt einer Übersetzung des „Vitulus“ des Schonaeus heißt es:

1) Vgl. Erich Schmidt: Komödien vom Studentenleben S. 5: „Das Drama litt unter dem verhängnisvollen Zwiespalt zwischen gelehrter und volkstümlicher Dichtung, obwohl die Wechselbeziehungen nicht fehlen.“

Zum Leser:
Mein Freund laß es dich jrren nicht
Daß in diesn Bäwrischen gedicht
Kein Fueß noch Versen observirt,
Wie sichs dann hette wol gebürt,
Die Bawren nicht nach dem Metro fragen,
Wenn sie nur können Reimen sagen.

Christian Weise in seinem Vorwort zum „Joseph" 1690 sagt: *Die niedersächsischen Possen-Spiele präsentieren sich besser als die Hochdeutschen. Und wer die Ursache wissen will, der mag nur dieses bedenken. Die Nieder Sachsen bleiben bey ihrer familiären pronunciation, damit ist alles lebendig und naturell.* —

Wer sich von der Bühneneinrichtung jener Zeit eine Vorstellung machen will, den verweise ich auf Boltes Einleitung zum sechsten Bande von Wickrams Werken, wo auch Illustrationen gegeben sind; ferner finden wir in Könneckes Bilderatlas anschauliche Zeichnungen.

A. Das Volkstheater.

Das Volksdrama steht in seinen Bühnenanweisungen allen andern Dramen jener Zeit mit Ausnahme der Nürnberger Fastnachtsspiele an Reichhaltigkeit und theatralischer Lebhaftigkeit voran; das Fehlen von Anweisungen deutet dort wohl immer auf gelehrten Einfluß, so z. B. in Binders „Acolastus" (Baecht. I, 186 ff.).

Der Zusammenhang mit dem früheren Fastnachtsspiel ist vorhanden. Ein Fortschritt in der Art der Anweisungen ist nur selten und bescheiden zu finden; immerhin zeigt die größere Anzahl der Vorschriften doch, daß die Wertschätzung des rein Theatralischen vorwärts schreitet, oder wenigstens wird diese Wertschätzung sichtbarer.

1) Angaben für das Publikum.

Der Titel, der selten so kurz gefaßt ist, wie wir ihn heute lieben, und wie er ab und zu auch schon im

damaligen Kunstdrama zu finden ist, bevorzugt in seiner Länge, wobei oft Inhalt und Gattungsbezeichnung mit gegeben werden, den einzelnen Helden oder die Gruppe, die in ihrer Mannigfaltigkeit das Interesse auf sich lenken soll; bisweilen ist der Titel nur eine Personenaufzählung in einem Satze; andere Titelarten sind in verschwindender Minderzahl. Die Angabe der Hauptperson ist verschiedenartig.

Der Aplaßkremer Nik. Man. 112. *De Düdesche Schlömer* Strick., meist ausgeführter: *Der Nollhart, Diß sind die prophetien St. Methodii vnd Nollhardi* Geng. 77. *De parabell vam vorlorn Szohn* . . . Burk. Wald. 1. *Ein schön spil von der geschicht der Edlen Römerin Lucretiae* . . Baecht. I, 105.

Barbali. Ein Gespräch.
Kortzwylig wie ein muoter wolt
Dz jr tochter in ein kloster solt Nik. Man. 133.

Ein vasnacht spil von einer bauren heirat mit der pösen Elsen, wie volgt Peter Probst 75. *Ein schönes vnd Euangelisch Spil von dem verlornen Sun wie er sein hab vnnd gut so üppiglich mitt böser geselschafft verton* . . Wickr. V, 157. *Ein schön Teutsch Geistlich Spiel, von der Witfrau, die Gott wunderbarlich durch den Propheten Elisa, mit dem Oel von jrem Schuldherren erledigt. Gezogen auß dem andern Theyl der Königen, am 4. Cap. zu trost allen Widwen und Waisen, durch Leonhardum Culman von Crayßheim* Tittm. I, 113. *Ein schöne Tragedj, auß dem Esopo gezogen von dem Doctor, der den Esel je tryb, je zoch, je er oder sein son rytte, und zu letzt ertrencken thet, In summa, wie er sich mit dem Esel hielt, gefiel als der Welt nit* Tittm. II, 209.

Ebenso ist es mit den Titeln bestellt, die der alten Revue gemäß die Gruppe als wichtig bezeichnen. So finden wir bei Gengenbach kurz: *Von fünf juden* oder *Die X alter;* bei Wickram: *Das Narrengiessen* oder *Die Zehen alter der welt;* aber es heißt auch bei Wickram (V, 259): *Ein new Fasznacht Spil darinn angezogen werden etliche fürneme menner so durch list der weiber betrogen worden sind.*

Die Personenaufzählung im Titel kann schließlich ebenfalls schlicht oder mit Erklärungen geschehen. *Ein ander fasnacht spil von zweyen Lantzknechten sambt einem*

Pfaffen vnd Munchen, ein Schultes vnd sein Knecht Peter Probst 42. *Ein kurtzweilig fasnacht spil vonn zweyen Mendern sambt jren Weibern, welche gefattern mit einander waren, der erst genant Selttenreich, sein Frau, die Schnapergeut, der ander, Vnfleis, sein Frau, die Filschick, sambt des Selttenreichs Mait, die Greth Furwitz, vnd des Vnfleis Knecht, Hanns Puler genannt* Peter Probst 107. An die prozessionsartigen Personenverzeichnisse der Passionsspiele erinnert folgende Überschrift bei Nikolaus Manuel: *Ein Faßnacht schimpff, so zu Bern vff der alten Faßnacht gebrucht ist jm XXII. jar. Namlich, wie vff einer syten der gassen der einig heiland der welt Jesus Christ, vnser lieber herr ist vff einem armen eßlin geritten, vff sinem houpt die dörnin kron, by im sine jünger, die armen blinden lamen, vnd mancherley bresthaftigen.*

Vff der anderen syten reyt der Babst im harnisch und mit großem kriegß züg, als härnach verstanden wirt durch die sprüch, so die zween puren geredt hand, Rüde Vogelnäst, und Cläywe Pflug Nik. Man. 103.

Das vorherrschende Prinzip bei den Personenverzeichnissen, die, wenn überhaupt vorhanden, teils am Anfang, teils am Schluß stehn, ist eine lockere Rangordnung, wobei die Frau ceteris puribus nach dem Manne kommt. Dabei werden Gruppen gebildet: so steht im „Düdeschen Schlömer“ (Strick. 13), wo die 17 Personen durchnumeriert werden, voran der Schlömer mit seinem Hause und dann die didaktischen und allegorischen Gestalten, zuerst die guten, dann die bösen. Aber auch die Folge des Auftretens und Redens ist oft maßgebend. So sind die sehr zahlreichen Personen in Boltz' großem Spiel „Der Weltspiegel“ nach den Abschnitten des Stückes und nach der Reihenfolge, in der sie zu sprechen haben, angeordnet. Die große Anzahl der Personen ist namentlich in Stücken biblischen Inhalts üblich, die doch immerhin mit dem alten Passionsspiel im Zusammenhange stehen, und an denen sich gern größere Mengen beteiligten.

Summa der Personen diser Comoedi 246 Trag. act.

Summa 131. Personen kan aber im abwechslen gar wol mit 25. Personen agiret werden Türk. F.

Bei Peter Probst findet sich der neue Zug, daß der Rollenumfang nach Verszahlen verzeichnet wird; neben dem Rang und der Folge des Auftretens sollte also vielleicht auch die Bedeutung der Rolle für die Anordnung des Personenverzeichnisses mit beachtet werden; ich sehe darin einen Einfluß der Schauspieler.

Hie enndett sych das spil mit 683 reimen vnnd mit 15 berschonen, wann ein person den Eingang vnd Beschlus redt vnd yede berson hat souil reimen, wie vnten stett:

Jesus hat	*100*	
Der Plint hat	*115*	
Pettrus hat	*32*	
Thomas hat	*30*	
Der Nathan hat	*22*	
Der Nabel hat	*24*	
Der Nasan hat	*22*	
Archireus hat	*62*	
Eusebius hat	*22*	
Nomicus hat	*57*	
Orthodoxus	*22*	
Philodorus	*61*	
Des Plinten Vatter hat	*8*	
Des Plinten Muter hat	*6*	
Der Eingang vnd Beschlus hat	*100*	Peter Probst 25.
Der Pfarrer mit dem Beschluss	*53*	
Der Studennt hat	*138*	
Der Mulner hat	*105*	
Die Mulnerin hat	*105*	Peter Probst 41.

Selten werden die Statisten erwähnt; sie stehen dann am Schluß des Personenverzeichnisses.

Orpha.
Dina. } *Zwo Stummer Personen* Hist. J.

Vnd der vberigen Personen so nit geredt haben, seind gewesen fünff hundert Saul.

2) Angaben für die Inszenierung.

Zwischenaktsmusik wird fast die Regel; Kolroß (1532) hat zuerst den Chor in Zwischenakten; er findet

sich ferner bei Boltz, Krüger, Waldis und Wickram ganz deutlich. *Mag allhie gesungen werden: Christ unser herr zum Jordan kam etc. oder etwas anders* Tittm. II, 60. *Hie zwüschen soll man singen* Wickr. V, 169. *Hyr wardt gesungen de Lauesangk: Nu bidden wy den hilgen geyst mit ryff stemmen* Burk. Wald. 13.

Mvsica.

Actus Secvndvs. Ad. u. Heu.

Nun mag man das Lateinisch Christlich gesang Credo quod redemptor meus vivit oder sunsten ad placitum was mit gantzem Chor singen.

Actvs Qvartvs. Hist. J.

Einen recht volkstümlichen Eindruck machen die einfachen Anweisungen *Trummeten* in Rudolf Manuels Weinspiel; oder *Krumbhörner* mitten im Spiel (S. 34), womit aber dennoch wohl eine kleine Pause angedeutet werden soll. *Musica* bei Ruf im „Weingarten“ und im „Tell“ besagt schließlich dasselbe, klingt aber kunstmäßiger. Im alten Urner Tellspiel fehlt eine Akteinteilung völlig. — Anweisungen, die auf theatralische Aktschlüsse hindeuten könnten, finden sich gerade nicht; der Schluß eines ganzen Stückes hat immer noch den didaktischen Charakter, daß irgend eine Figur epilogisiert. Doch ich vermute, daß die von den Schauspielern geliebte, auch heute noch nicht ausgestorbene Gewohnheit, sich am Schluß noch einmal in der Gesamtheit zu zeigen, wie es sich ja in den Passionsspielen und Allegorien oft von selbst ergibt, auch sonst geherrscht hat, da eine Stelle sehr deutlich darauf hinweist; es heißt nämlich in Rufs „Weingarten“: *Jetz sond sy all jnn thurn gon vnd die kutten anlegen vnd sich jn ein ordnung stellen wie obgemält ist* Baecht. III, 215. In andrer Bedeutung wird das Umkleiden während einer Pause bei Kolroß erwähnt. *Hiemitt godt er hinweg (vnd diewyl man singt) zücht er die wältlich kleydung ab vnnd legt demütige kleider an* Baecht. I, 69.

Im großen und ganzen aber bleibt die Akteinteilung noch etwas Äußerliches; so finden sich Stücke, wo fast jede Seite eine neue Überschrift wie *actus quinti scena prima* bringt; z. B. in Culmans „Witfrau“; andrerseits mangelt diese lästige Fülle ganz bei Meckel. Im Endinger Judenspiel, wo Akt und Szene miteinander zusammenfallen (*Actus primus sive scena prima*, S. 23 u. s. f.) schließt der vierte Akt mit der Anweisung: *Sitzen zue rath*; und im fünften Akt beginnt die Ratssitzung. In Bullingers „Lucretia und Brutus“ (Baecht. I, 129) tritt zu Beginn des neuen Aktes der Herold wieder auf. — In Boltz' „Weltspiegel“ ist 'actus' mit *handel* übersetzt; vielleicht drückt sich darin ein Sinn für die Abgeschlossenheit eines Aktes aus, vielleicht ist es aber auch nur eine wörtliche Übersetzung. Manche Stücke konnten an einem Tage nicht zu Ende gebracht werden, es findet sich dann noch die alte Einteilung in Tage. *Grosz Herold am ersten Tag* Ad. u. He.

Bei der Szeneneinteilung ist gewöhnlich der Umstand maßgebend, ob die Personenzahl verändert wird; sofort beginnt dann eine neue Szene; allerdings ist mit dem Auftreten einer neuen Person auch eine innere Veränderung festzustellen. Ort- und Zeitwechsel zwischen zwei Szenen ist höchst naiv angegeben, wird aber nicht wesentlich auf der Bühne symbolisiert: *Die muter zu herr Hiltprand Stulgang, pfarrer zu Bildstocken, kam* Nik. Man. 140; *Do nun das jar verschin* Nik. Man. 139. Die Schritte waren eben damals auf der Bühne noch symbolischer, als sie es heute sind; so heißt es in Waldis' „Verlornem Sohn“ (S. 36 f.): *Hir gingk de vorlorn Szohn vamm hueße: . . . . Vorlorn ßon to dem Borger.*

Mit dem Aktwechsel kann leicht ein Dekorationswechsel Hand in Hand gehen; jedoch da, soweit aus den direkten Anweisungen zu schließen ist, die Dekoration überhaupt keine große Rolle spielt, so tritt auch der Dekorationswechsel ganz zurück. Im „Verlornen Sohn“ des Burkard Waldis wäre es wohl ange-

bracht gewesen, einen Dekorationswechsel (S. 20) zu verzeichnen, es ist aber nicht geschehen. — Im Endinger Judenspiel ist zwar eine Änderung des Schauplatzes deutlich angegeben, aber auf einen Dekorationswechsel ist daraus keineswegs zu schließen, da das Spiel garnicht unterbrochen wird: *Sie gondt hin und khomen auff den kirchhoff* 52; *Sie tragen die kinder in die kirch* 53; *Kompt zum burgermeister. Spricht weiter* 50. Wieweit eine längere rein epische Anweisung hierher gehören mag, ist sehr zweifelhaft: *Nun nimpt der Thell sinen schießzüg, als er zu der platten kam, vnd sprang zum schiff vß, vnnd stieß das schiff von jm . . . Also zoch der Thell den berg vf gegen Schwytz vnnd verbarg sich by der holen gassen, daher der Vogt ryten muoßt, dann er fuor noch ein klein vff dem wasser, do lendet er, vnd sitzt vff sin pferdt, vnd als er in die holen gassen kumpt, so schüßt jnn der Thell zetod* Baecht. III, 32. Durch eine Art Hinter- oder Seitenbühne half man sich bisweilen: *Gott vatter vß dem Himmel . . . Der Himmel thuot sich wider zuo . . . Joannes drit wider inn sin hol . . .* Joa. Töuff. Einen deutlichen Beleg für Dekorationswechsel habe ich nur zwischen dem ersten und dem zweiten Akt in Salats „Verlornem Sohn" gefunden; dort heißt es: *Nun kompt die rüstung der andern landschaft.*

An Dekorationsstücken kommen im wesentlichen außer Häusern mit Türen, außer Bergen, Gärten, Brunnen vor allem die Innendekoration und die Möbel eines Zimmers vor.

Kommen für eines bürgers hauß End. Jud. 33. *Sie gond in d'scheuren* End. Jud. 42. *Die Sani kommen für die Thür, klopffen an* Baecht. III, 42. *Vatter fürt den sun zum wingarten* Baecht. III, 154. *Man henckt jn läbendig also wüst an ein boum vff* Zerst. Jer. *Dar nha wardt gesungen: Te deum laudamus vp dütsch mit veer stemmen. mydler tydt boreyten de knechte den disch mit allerley tho behöer* Burk. Wald. 48. *Lucifer komt mit seinem haufen, tragen einen stuel und wollen denselben zwischen Gottes des vaters und des sons stuel einsetzen* Tittm. II, 16. *Sie bringent die Stuel vnd stellen die spatzieret*

Menelaus mit den andern Fürsten hin vnnd wider hierzwischen eine kurtze Music Zerst. Tro.

Trotz aller Unheholfenheit ist doch das Streben nach bühnenmäßigen Ausdrucksmitteln nicht zu verkennen; so ist es auch bei den Bühneneffekten im engen Sinne bestellt. Mit der Dekoration zusammenhängen noch die Effekte des Wassers auf der Bühne; wenn wir uns darunter vielleicht nur eine Vertiefung vorzustellen haben, so ist doch aber das Verlangen nach solch einer Illusion festzustellen. In Wild's „Esel" (Tittm. I, 239) heißt es: *Sie werfen den esel ins mer.* Noch deutlicher ist im Urner Tellspiel vom Wasser die Rede: *Yetz werfend sy jn nider vnnd bindend jn vnd fürend jn in das schiff, zu faren gen Küßnacht, vnnd do sy ein wyl gefaren sind, do redt der ein knecht zum Herren* Baecht. III, 31.

Vielleicht haben wir auch beim Begräbnis an eine Vertiefung auf der Bühne zu denken.

Scena III.

Die Junger Joannis klagent
vnd vergrabendt jren meyster. Joa. Töuff.

Musikeffekte kommen vor allen Dingen für Akt- und Szenenschlüsse in Betracht; seltener finden sie sich mitten in der Handlung eines Aktes. *Musica* End. Jud. 68; 88. *Sie ziehend alle ab. Musica. Dieweyl wirdt die Leych auff das Wäglin gelegt fahrendt gegen der Statt In dem kommen die Troianischen Döchtern gar kläglich bekleidt gegen der Leych wie sie darzu kommen spricht die erste* Zerst. Tro.

Als Vorboten für den in den späteren Bandenstücken recht häufigen Gebrauch des Blasens beim Auftreten hoher Herrschaften und des Schlachtlärms kann man hier und da Anweisungen ansehen: *Man blaaßt zuo Hof vnnd als man zum andern mal geblaasen erschynend die frömbden Fürsten vnd Herren vnd empfacht sy der Cantzler* Zor. *Rüsten sich zu beyden Seytten zu der Schlacht vnd blasen zu beyden Seytten Lermen* . . . Zerst. Tro. *Der*

lermen gadt zuo beiden sytten . . . Zerst. Tro. *Hie soll aber eine Rüstung vnnd gethümel sein einer schlachtordnung* Saul.

Das beliebteste Effektmittel ist das Feuer.

In dem sie pfeifen, kommen die engel und werfen etliche raketlein umb die hirten Tittm. II, 39. *Satan hat einen becher vol gebrannten wein, der angezündet ist* Tittm. II, 68. . . . *da fachts an donnern, plitzgen, helsch für brennen* (Aktschluß) Baecht. II, 221. *Jetz kumpt gächlich ein stroll von himmel vnd schlacht ihn ztodt* Baecht. II, 253.

Actus I. Scene II.

Der Heilig Geist fehret hernider vnd erscheinen an den Aposteln Fewrige Zungen welche darauff anfangen mit Sprachen zureden, vnnd sagt Matthaeus Trag. act. *Jetzt bet er zu Gott vnd thut sein opffer wie man das von Wollen oder Flachs mag zurichten das vom Fewer so es angezünd inn die höhe geführt* Hist. J.

Das Requisit dient bisweilen dazu, die Handlung deutlich zu machen; so ist in Wickrams „Narrengießen" von einer *form* die Rede (V, 128); weiterhin (V, 133) heißt es: *Die negerin legt kappen auß* (Narrenkappen zur Ansicht). Um unbemerkt in das Haus einer Dame zu kommen, läßt sich ein Bösewicht ähnlich wie in modernen Schwänken in einem Kasten auf die Bühne bringen. *Steiget Falsarius auß dem Kasten stilt vnd nimbt der Frawen etzliche sachen* . . . fr. Kauff. In Boltz' „Weltspiegel" heißt es: *Fleschenzapf bringt ein flesch mitt wyn* Baecht. II, 198. *Yetz kumpt ein postbott mit einem posthorn eylents* . . . Graf. Um das Drohen einer Frau recht drastisch zu machen, wird vorgeschrieben: *Anne Suwrüssel mit einer grossen kellen* Nik. Man. 118. Geldstücke und Geldbeutel kommen bei Gelegenheit auch vor; ebenso der Brief. *Der Cantzler soll ein brieff in henden haben vnd den einem botten geben und sprechen* Graf.

Im allgemeinen steht das Requisit in sehr engem Zusammenhange mit dem Kostüm und dient wie dieses als Ausdrucksmittel für die Funktionen der dargestellten Person. So hat ein Einsiedler in Waldis' „verlorenem Sohn" *ynn der vordern handt eyn staff mit eynme Crucifix, ynn der andern eynn groidt langk Pater noster* Burk. Wald.

64. *In dem kumpt Musica mit jrer harpffen daher gan* Baecht. II, 216. *Der todt, treit ein flitschbogen* Baecht. II, 219. *Vpigkeit. Vanitas. Ist ein schöner jüngling, treit ein krentzlin vff blossem har,* . . Baecht. II, 122.

Anweisungen für die Kostüme sind begreiflicherweise bei allegorischen Figuren und bei Verkleidungen beliebt.

Lucifer und sein haufen sollen allhie schon teufels kleider angezogen haben und sich zum streit rüsten Tittm. II, 17. *So kumpt der Tüfel inn eyner erbarn gstalt, doch hat er füß wie ein ganß vnd schwartze gämß hörnlin vff dem kopff* Baecht. I, 78. *Hie kumpt der teüffel in frawenkleydern* . . Wickr. V, 8. *Sathan gat jnn thurn vnd legtt sich anderst an* . . . Baecht. III, 188. . . . *das ist der Nabel vnd Nasan haben sych in mans vnd weibs klaidern auf judisch verklait* . . . Peter Probst 16. *Hiezwischen sol der jüngling ein andren hut auffsetzen* . . . Wickr. V, 271. *Hie kumpt ein schöner jüngling, vff das aller hüpschest (nach der welt) gekleydet vnnd angethon, vnnd spricht zu synen mitgesellen, ouch nach der welt gezieret* Baecht. I, 60.

In Bullingers „Lucretia und Brutus“ finden sich Sonderanmerkungen nach dem Stück *(Wie man diss spil ordnen, vnd wie dic personen geschickt syn söllen)*, die uns höchst modern anmuten; ich greife heraus: . . . *Die Pensioner söllend fräuel syn, besond' Marcus, hochprächtig mit kleydern, ja mit frembdcn vßländigen kleydcrn* . . . Baecht. I, 168. . . . *Lucretia mit sampt jren diensten und knechten soll gantz züchtig, crbar vnd schammhafft syn, mit zimlicher bekleydung, inn schwartz, on allen pracht* Baecht. I, 169.

Wie hier der Charakter durch das Kostüm angedeutet wird, so findet man es auch als bezeichnend für die äußere Lage der Personen. *Ytzt khombt die Dochter wider in zerrissnen klaidern* . . . Peter Probst, 64. *Ytzt kumbt der Sun wider in zerrissen klaydern* Peter Probst, 67. Auch läßt sich bisweilen aus der Personenüberschrift auf das Kostüm schließen. *Vly Knopff, der jung Buer* Rud. Man. 23. *Fryertsbub* Rud. Man. 28. *Castitas, sampt jhren Kindern kommen in Schlaffpeltzen Hauben vnnd wie man sich zum Schlaff zu schicken pflegt* fr. Kauff. König und Königin erweisen sich also natürlich zuerst aus

ihrem Kostüm. *Der könig soll inn seiner königlichen kleydung auff seinem stuol sitzen vnd sollen sechs Hauptleut in harnisch für ihn dretten . . .* Graf. *Man fürt die Küngin vff den platz gfangen in Küngklicher kleidung . . .* Zerst. Jer. Vereinzelt steht eine Anweisung, die schon auf das Kommende deutet, indem sie nämlich den verschiedenen Nationalitäten verschiedene Tracht zuweist. *Zwen vom Türcken gefangene Christen gehen uff Türckisch bekleidet ein, . . .* Türck. F. 143. Daß das Kostüm auch für Effekte auf der Volksbühne verwendet wurde, verwundert nicht. *Ein rucher Bär dalpet vß syner hülle dahar mit grossem brummlen. . . . Ein füwr rotter Engel. . . . Ein graßgrüner Engel . . .* Zerst. Jer.

Illustrationen die uns das Kostüm veranschaulichen, lassen auf eine wirksame Technik schließen. Im „düdschen Schlömer“ findet sich das Bild des Epilogsprechers; er trägt ein Heroldskostüm, hat ein langes Schwert umgegürtet und hält ein Szepter in der Linken (Strick. 211). Besonders interessant sind die Illustrationen, die der Schaffhauser Maler Stimmer seiner Komödie beigegeben hat. Hier tritt sofort zu Tage, daß die Hauptabsicht war, durch das Kostüm den Stand der Personen zu kennzeichnen.

Der Narr hat ein Kostüm mit weiten Ärmeln, eine Narrenkappe und eine Pritsche.

Der Bote trägt einen großen Reisehut, einen Reiseumhang und hohe Stiefel.

Der Herr erscheint in spanisch ritterlicher Tracht.

Die Magd hat eine Schürze umgebunden und den Rock aufgerafft.

Der Pfarrer geht im Talar einher.

Der Kaufmann trägt reiche Pelzkleidung und hat eine Geldtasche.

Die Herrin geht im steifen langen Atlaskleid mit Schleppe einher; ein Stuartkragen umgibt ihren Hals.

Der Holzhauer trägt eine gegürtete Joppe, eine Bauernmütze und eine Axt. —

Die Personenüberschriften, die früher fast immer mit einem Zusatz versehen waren, sind jetzt zur Hälfte einfach der Name oder die Bezeichnung der Stellung. Ebenso sind die Anweisungen für das Auf- und Abtreten einfacher. Die Personen haben ihren festen Ort, von dem sie kommen, und nach dem sie abgehen. *Sie stehen auff von gericht, gondt wider ahn ihr orth* End. Jud. 89. In Stimmers Komödie heißt es nach den Worten des Prologsprechers:

„Kompt herein, der blatz ist gmacht,
Erzeigen, waz Ir hand erdicht!“

Sy ziehen samptlich auff, get Jeder person in sin scena.

Bisweilen sind die in einer Szene handelnden Personen in einer Szenenüberschrift aufgezählt, so daß daraus Auf- und Abtreten zu erschließen ist; z. B. bei Culmann. Bei Stücken mit großem Apparat ist das erste Auftreten und das letzte Abgehen der Prozession in den Passionsspielen ähnlich:

Actus I. Scena I.

Die Aylff Aposteln sampt den zween vnd sibentzig Jüngern auch Maria der Muoter Christi vnnd andern Weibern gehen ein Trag. act. *Nun zihen sie dahin gehen also alle Person wider in die ordnung auff zwoe seiten geteilet kompt der Epilogus* Hist. J.

Hieraus kann sich dann sehr leicht ein effektvoller Aktschluß entwickeln.

Sie ziehendt mit auffgerichter Fahnen hinweg.
Kurtze Musica.
Actus V. Zerst. Tro.

3) Angaben für das Spiel.

Reichlich sind die Anweisungen, die Gesten und Bewegungen vorschreiben, dabei überwiegen, wie es ganz natürlich ist (denn es handelt sich ja nur um die direkten Anweisungen) die reinen Gesten; die begleitenden sind meist aus dem Text zu erschließen.

Die begleitenden Gesten drücken meist Ehrerbietung aus; so beim Gebet und der Bitte. . . . *mith vth gestreckeden armen* Burk. Wald. 64. *Sara kniet nieder* Wickr.

VI, 84. — — *Die frow laufft entgegen, thut ein fuß fal* Stimm. 53. *Demnach sol der jüngling zum weiblein gon, freindlich mit ihr reden und ir vil reverentz beweisen nach laut des reimens* Wickr. V, 261. *Der doctor neigt sich gegen dem keiser* Tittm. I, 242. Das Händereichen gilt als Beteuerung oder als Zeichen des Abschieds; um Zutrauen zu erwecken, klopft wohl einer den andern auf die Schulter. *Da geben sie einander die Hende vnd beschleußt Falsarius nachfolgenden ersten Theil* fr. Kauff. *Castitas gibt jren Kindern die Hand vnd gesegnet sie weynende* fr. Kauff. *Klopffet die auff ein Achsel* fr. Kauff. —

Die selbständigen Gesten und Bewegungen sind im großen und ganzen entweder Reigentänze oder mehr oder minder derbe Schlägereien, die sich zuweilen zu pantomimischen Szenen auswachsen; sonst ist nur noch das Brieflesen, die Beschwörung und die Gebärde des Sprechens zu erwähnen.

Burgermeister lißt ein brieff End. Jud. 71. *Fürt jn näbend sich vnd erzelt jm sin handel* (stummes Spiel) *zeigts darnach den Herren an* Rud. Man. 68. *Der Student macht mit der kreiden ein rinng.* — *Der Student drit in ring* Peter Probst 34. — — *Da halten sie mit den zauberinnen einen tanz* Tittm. II, 37. *Jetzt facht doruff an singen die Volle rott, gond rings wyß vmb die Temperantiam* Baecht. II, 202. — *Jetzt pleuen sy den Plint gewesen zu der thur naus . . .* Peter Probst 20. *Hie schlagen die engel mit den teufeln, biß endlich die teufel hinunter laufen mit weklagen und schreien* Tittm. II, 17. *Jetz fallen sy alle über Temperantiam, schlahend sy ztodt* Baecht. II, 198. *Jetzt drettenß zammen vnd fechten* Baecht. II, 240. *Hie schlecht er den jüngling mit eym todten bein so falt er nider* Baecht. I, 67. *Sie namend in gemeinlich und schlugend in zu der erden mit kellen kunklen, schitren . . . Zugend in an einem seil hoch uf in aller wis, form und gestalt, wie man ein mörder streckt, bis er sprach, er wert vergechen* Nik. Man. 122. *Yetz houwt man jnen den kopff bym arß ab* Rud. Man. 123. *Schlahend einander mit den säcken* Rud. Man. 63.

Würdig gehaltener Zorn oder bloßer Ausdruck der Macht ist seltener zu finden. *Raphael schlegt sie mit einem bloßen schwert hinaus* Tittm. II, 32. *Christus stößt mit der sigfanen stracks die tür auf* Tittm. 71. Eine Art

Gottesgericht: *Stoßt mit dem fueß dran, würt lamb, falt nider* End. Jud. 49.

Daß die Geste ausdrücklich den Charakter der dargestellten Person veranschaulichen soll, finden wir allmählich immer mehr beachtet; allerdings sind die Gesten, da die Personen immer noch Typen sind, nur typisch und nicht individuell zu nennen. *Gibt hiemit den jüngern jedem insonderheit die hant und get dann nach des himmels tron* Tittm. II, 81. *Die Hoffart, Superbia, trittet uß jrem zelt, beschawt sich hinden vnd fornen* . . . Baecht. II, 126. *Hercules schlacht im zhuf* . . . Tittm. I, 193. *Cupido schüßt* Tittm. I, 199. *Yetz kommend die Narren vnd machend jre bossen* Baecht. I, 19.

So ist auch die Gangart, die bloße Bewegung des Körpers, dem dargestellten Charakter oder der äußeren Würde der Person angepaßt. *Hiemitt schlycht der tod hinwäg* . . . Baecht. I, 68. *Die bos Els laufft zu der thur naus vnd schlecht die thur hart zu* . . . Peter Probst 82. *Der alt narr laufft hinzu, sicht inn die form, lacht und spricht* Wickr. V, 129. *Der Vogt ryt hinweg* Baecht. III, 24. *In dem so kumpt der Herr geritten* Baecht. III, 25. *In disen worten kam ein post schnell har geritten, und demselben nach ein ritter von Rodis mit grosser il rennende mit verhengtem zoum dem bapst zu* Nik. Man. 64. *Als sie nuon hienweg sind laufft der Narr zuor Königin vnd macht ein bößlin* . . . Graf.

Daß man auch auf die äußere Erscheinung, vor allem den Wuchs, der Schauspieler bei manchen Rollen schon damals geachtet hat, erscheint mir unzweifelhaft, obwohl die Belege dafür gering sind. *Mässigkeit, ein herrlich wybs bild* Baecht. II, 192. *S. Tarquinius (des künig Son) soll ein fräch, vnschammhafftig, fräuel, üppiger gestalt, tyrannisch vnd ein prasser syn* Baecht. I, 168.

Der Stand der Handlung muß ebenfalls bisweilen durch sinnfälliges stummes Spiel, das sich zuweilen der Pantomime nähert, veranschaulicht werden. *Sie tragen dieweil die ermörten in gerner* End. Jud. 43. *Sie*

gondt mit ihm und tregt jeder ein korb mit bein herauß End. Jud. 47. *Der Mulner khumbt wider, klopfft laut an, die Frau verphelt den Pfarrer vntern korb . . . Die Frau verstost prot vnd wein vnd thut irem Man auff* Peter Probst 31. *Die königin* (wie Potiphars Weib zu Joseph) *soll sich dem Grafen an hals werffen vnd ihn küssen wöllen, aber der Graff soll sich wehren . . .* Graf.

Gesten, die ohne Mimik nicht denkbar sind und in der Regel ein gutes schauspielerisches Können verlangen, sind noch immer selten und finden sich nicht ganz deutlich vorgeschrieben. *Der jüngling stet gantz wanckelmütig* . . . Wickr. V, 72. *Wirtin ist hön über den wirt vons spils wägen* Rud. Man. 45.

Wie für das Kostüm aus Stimmers Illustrationen Schlüsse zu machen waren, so ist dies auch für die Gesten der Fall. Man kann einzelne Personen von Gruppen unterscheiden. Der Hauptzug, der zu Tage tritt, ist Lebhaftigkeit der Armbewegungen.

Der Narr als Prologsprecher steht ausschreitend da, die Arme ausgebreitet; in der rechten höher gehobenen Hand schwingt er eine Pritsche, die linke läßt er offen nach unten fallen.

Der Bote kommt in hurtigen Schritten daher, der Mantel fliegt nach hinten; über der rechten Schulter trägt er einen Stab, die linke Hand ist zeigend nach unten gerichtet. Als er abeilt, schreitet er wieder hurtig davon, den linken Arm hat er freudig erhoben.

Die Betrachtungen anstellende Magd hat zierlich den rechten Fuß vorgesetzt, den rechten Arm nach vorn gestreckt, wobei die rechte Handfläche nach unten gerichtet ist; den linken Arm hat sie pfiffig erhoben, den linken Zeigefinger ausgestreckt; der Kopf ist etwas nach rechts gedreht.

Die Herrin, traurig über die Abreise ihres Gatten, hat den rechten Arm unter die Brust gelegt, den linken streckt sie nach hinten aus.

Von den Gruppenbildern hebe ich nur wenige hervor.

Der Bote verabschiedet sich; den Hut in der Rechten sieht er sich im Davoneilen um, der Herr winkt ihm mit der Rechten nach.

Die Herrin kommt würdevoll mit nachschleifender Schleppe, herunterhangenden Armen und etwas geneigtem Haupte zur Magd, die den linken Arm nach unten streckt und den rechten leicht krümmt.

Der Bauer schlägt die Frau; er hat sie mit der Linken von hinten am linken Arm gefaßt und hebt die rechte Faust empor; die Frau ist auf das rechte Knie gesunken und hält die rechte Hand abwehrend vor ihren Kopf.

Die Herrin fleht um Verzeihung; sie liegt vor ihrem Gatten und dem Bauer, der Zeuge ist, auf den Knieen, den Oberkörper nach vorn geneigt, die Linke beschwörend erhoben; mit der Rechten führt sie ein Tuch an ihre Augen. —

Die Illustrationen sind gut ausgeführt, aber vermutlich mehr nach dem wirklichen Leben als nach der Bühne angefertigt. —

Ganz spezielle Anweisungen über mimische Bewegungen sind noch selten. Bei Nikolaus Manuel finden sich zwei besonders zu erwähnende Stellen: ... *bi dem stund Petrus lang und sach den bapst an mit ougenspieglen und sunst, und kunt in nit verwundern, wer der wäre* ... Nik. Man. 86. ... *die* .. *bissend die zän uf einanderen vor zorn über das Barbali, doch so schwigend sie lang* Nik. Man. 157.

Reichlich dagegen sind die Anweisungen über die Deklamation, wenn auch nicht gerade mannigfaltig. Zurück treten dem andern Drama der Zeit gegenüber die kunstgemäßen Anweisungen — etwa die Erwähnung des Versmaßes —, im Vordergrunde stehen die Vorschriften über die Stimmfarbe, die den augenblicklichen Seelenzustand malen soll.

Daß eine einzelne Person singt, ist selten. Die fröhliche Stimmung des dahinziehenden Boten wird durch

ein Lied angedeutet (Stimm. 13). *Ein lied singt der Fryhett* Baecht. I, 151. Das Singen geschieht meist in Verbindung mit einem Chor: *Jetz singend die Zächbrüder ein lied* Rud. Man. 28; *Dar na sangk de vorlorn Szohn sambt den horen vnd Spitzbouen, als volgeth* Burk. Wald. 28. Der volkstümlichen Art der Stücke entspricht es, daß bisweilen am Schluß alles einen bekannten Gesang anstimmt: *Also singt man den Lobgesang mit der gantzen Versamlung bis zum end* Hist. J.

Auch Stottern, das wir ja schon im kirchlichen Spiel fanden, wird verlangt. *Der Stamler gad zu der Rhetorica, will reden; so kan ers kümerlich heruser bringen* Baecht. II, 139. Der Zug des Pfeifens ist neu: *Hie pfeifen sie: in dulci jubilo* Tittm. II, 52.

Wie die derben Gesten in der Mehrzahl waren, so sind auch die Vorschriften über laute und zornige Sprache vorwiegend, für Gruppen wie für einzelne. *Da schreien die teufel all zugleich zeter, ach und we. Und die verdammten schreien durch einander* Tittm. II, 115. *Die Muter vnd Dochter khumen itzt vnd schmehen den jungen eeman* Peter Probst 69. *Richardus Hinderlist (schrei lut)* Nik. Man. 122. . . . *der schilt den trinker* Wickr. V, 137. *Clüwy Tryfuß. der Narr spottet, diewyl sy vff dem narrenbanck sitzend* Rud. Man. 122.

Der Affekt wird deutlicher zum Ausdruck gebracht durch Befolgung folgender Vorschriften: *Hanna klagt jämerlich* Wickr. VI, 77. *Collatinus, mit süfftzen* Baecht. I, 117. *Got Vatter ergrimmt vnd spricht* Tittm. I, 260. *Der Rychmann antwortet dem Knecht zornigklich* Baecht. I, 20. *Herodias klagt vnd weynt by jr selbs* Joa. Töuff. *Castitas fellet zur Erden redet mit kläglicher Stimm* fr. Kauff. Das Flehentliche der Bitte wird durch lautes Sprechen ausgedrückt. *Nun schryt Lazarus die Knecht an, so sy das essen für jn hin tragend* Baecht. I, 19. . . . *ropende mit luder stemmen* Burk. Wald. 35. Das Lachen ist selten: *Der keiser lacht und spricht* Tittm. I, 244. Feinere Nüancierung zeigt folgende Steigerung bei Wickram: *Das weib-*

lin gantz spötlich zum jüngling. — *Das weib etwas güttiger zum jüngling* Wickr. V, 262.

Das Tempo der Rede ist noch immer nicht recht berücksichtigt. In Rufs Tellspiel findet sich dreimal die Anweisung *Pausando.* Das Endinger Judenspiel (S. 27) weist auch dieses *pausando* auf, aber es geht hier weniger auf die Deklamation als auf die Handlung selbst; die Bühne bleibt für einen Augenblick leer. — Im Urner „Tell" heißt es: *So wil der Thell wider reden vnnd spricht „Ach gnädiger Herr", so falt jm der Herr in die red vnd spricht* Baecht. III, 28. *Helt ein weil still mit reden* Tittm. II, 111. *Schwigt ein wenig* Joa. Töuff. — Zu wem der Schauspieler zu sprechen hat, ist sehr selten angegeben, aber es fehlt nicht bei Burkard Waldis.

4) Anhang.

Das Präsens und eine regelrechte Wortfolge bilden die Norm im Stil der Anweisungen des Volksdramas; das Praeteritum ist in historischen und biblischen Stücken beibehalten, teils um eine Art Glaubwürdigkeit darzustellen, teils vielleicht (Waldis), weil es sich um den Bericht über eine Aufführung handelte. *Also zoch der Thell den berg vf gegen Schwytz* ... Baecht. III, 32. *Des ersten trug man ein toten in einem boum, in gestalt in ze vergraben. Und sass der bapst da in grossem gepracht ... Und stund aber Petrus und Paulus wit hinden, sahend zu mit vil verwundrens* Nik. Man. 31. *Hir gingk de verlorn Szohn vamm hueße* Burk. Wald. 36.

Epische Überschriften, wie Kapitelüberschriften eines Romans, sind bisweilen zu finden; hier und da werden sie durch Holzschnitte begünstigt. *1. Naphis der vmb die heimliche Winckel Ehe seines Sohns nichts weißt (!) will sein Tochter Milca verheurathen 2. vnnd sein Bruder Hein zum Werber brauchen* Ehesp. 45. *In der ersten Geschicht wird gehandelt wie die Kauffleute zu Mantua bei Tisch gesessen vnd Veridicus mit Falsario sich wegen seines Weibes frömmigkeit eingelassen* fr. Kauff. *Hyr tröstet de Prester*

den sünder in synen lesten nöden Strick. 198. *Hie kumpt Satan der teuffel und will den brûder abfüren von seinem leren und stroffen* Wikr. V, 21.

Latein ist ebenfalls ganz selten. *Personae dramatis* Rufs „Tell". *Jesus Christus ad electos* Tittm. II, 115.

Die eigentlichen meist mündlich überlieferten Volksschauspiele, wie sie uns z. B. in den Sammlungen von Weinhold, Hartmann, Schlossar, Vogt vorliegen, reichen zum Teil bis in diese Zeit zurück, in ihrer heutigen Gestalt aber sind sie meist Produkte des 18. oder 19. Jahrhunderts. Ich glaube sie für die vorliegende Zusammenstellung außer acht lassen zu sollen.

B. Das Schuldrama.

Für das Schuldrama des 16. Jahrhunderts ist vor allen Dingen das Buch von P. Exp. Schmidt heranzuziehen. Sonst erwähne ich hier noch: Minors Einleitung zum „Speculum vitae humanae" des Erzherzogs Ferdinand, Dähnhardts Einleitung zu Spangenberg und Fröreisen (S. 7—13), Michel, Heinrich Knaust S. 203 ff. und Euphorion V, 48.

Im allgemeinen tritt die Bühnenanweisung im Schuldrama sehr zurück, und nur infolge der Fülle der Stücke ist es überhaupt möglich, Einiges aus den szenarischen Bemerkungen zu schließen. Der Mangel an Anweisungen erklärt sich leicht aus dem unmittelbaren Einfluß der Antike. Spangenbergs und Fröreisens Übersetzungen sind ohne Anweisungen, ebenso entbehrt ihrer Naogeorgs „Pammachius"; im niederdeutschen „Claws Bur" und bei Sixtus Birk sind sie nur spärlich vorhanden; so macht eine große Anzahl der Schuldramen den Eindruck gewandter Dialoge.

Zwei Stücke stechen aber von diesen schlichten Dramen in ihren Bühnenanweisungen besonders stark ab; dies ist das „Somnium vitae humanae" des Hollonius und das „Speculum vitae humanae" des Erzherzogs Ferdinand; hier finden sich öfter theatralische Züge; dies letzte Stück ist ja auch kein eigentliches Schuldrama. —

1) Angaben für das Publikum.

Die einzelne Person — im Gegensatz zu der Gruppe, die früher hauptsächlich interessierte — ist fast immer der Held des Stückes; die Titel geben auch mit Vorliebe den Namen dieses Helden an, bald mit, bald ohne Zusatz. Es meldet sich schon hierin der Renaissancegeist. Schoeppers Dramentitel sind bezeichnend.

Decollatus Joannes.
Voluptatis et Virtutis pugna.
Monomachia Davidis et Goliae.
Tentatus Abrahamus.
Euphemus seu foelicitatus.
Jacob.
Ovis perdita.

Auch wenn eine Art Gattungsbezeichnung hinzutritt, pflegt der Titel die Hauptperson zu erwähnen. *Die history von der frommen Gottesförchtigen frouwen Susanna* Baecht. II, 9. *Comedia von dem frommen gottfrüchtigen vnd gehorsamen Isaac* Schlue. *Ein klegliche Tragoedia vom gottlosen Könige Saul vnd seinem schrecklichen vntergang* Spang. 127.

Sehr breite Titel sind selten. *Ein geistlich Spiel, von der gotfürchtigen vnd keuschen frauen susannen, gantz lustig vnd fruchtbarlich zu lesen* Rebh. 1. *Ein Geistlich und fast nutzlichs Spiel, von dem frommen Gottfürchtigen mann Thobia, Durch Hanssen Ackerman inn Reimen bracht Im 1539* Ack. 11. Bei diesen umständlichen Titeln kommt es vor, daß die Hauptperson nicht im Vordergrunde steht. *Ein Tragoedische Vorbildung, darinen zu sehen wie der Abgott Mammon den Weltkindern die jhme in der geitzigen Geltliebe vnd Wollust dienen pflege zu lohnen vnd abzudancken* Spang. 259. An die alten Revuen erinnern: *Ein kurtzweilig Spiel von dreyen jhres Standes überdrüssigen Personen eim Bawren, Landtsknecht vnnd Pfaffen: Vnd wie es jedem nach seim Anschlag ergangen* Spang. 305. *Somnium Vitae Humanae* Holl. 1. *Ein Schöne Comœdi Specr-*

lum Vitae Humanae, auff Teutsch Ein Spiegel des Menschlichen Lebens genandt Ferd. 1.

Für die Gattungsbezeichnungen ist wiederum Schoepper am reichhaltigsten. Für die „Monomachia Davidis et Goliae" hat er die Bezeichnung *tragicocomoedia nova simul et sacra;* für den „Jacob" *actio nova et sacra, descripta historice;* für die „Ovis perdita" *parabola evangelica, descripta comice.* Auch Sixtus Birk hat solche Gattungsbezeichnungen. *Susanna, comoedia tragica. Sapientia Solomonis, Drama comicotragicum.*

Über die Personenverzeichnisse ist nur zu sagen, daß das Prinzip der Rangordnung angestrebt ist und zwar so, daß Götter vor Menschen stehen (Brülovius' „Andromeda"), Eltern vor den Kindern (Ackermanns „Thobia"), Männer vor den Frauen — allerdings Göttinnen, Königinnen oder Heldinnen vor niedriger stehenden Männern —; auch die Guten vor den Schlechten; von einer strengen Durchführung aber kann nirgends die Rede sein; so steht im „Hans Pfriem" des Hayneccius der Held selbst eben als der Held an der Spitze des Personenverzeichnisses; ihm folgen dann die Apostel, obgleich Hans Pfriem keineswegs als erster spricht. — Erwähnenswert erscheint mir wegen seiner reichlich orientierenden Zusätze, die den belesenen Verfasser und wohl auch das gelehrige Publikum voraussetzen, das Personenverzeichnis zu Brülovius' „C. Julius Caesar". Dort heißt es z. B.: *M. Tull. Cicero, a tyranno Antonio Fulviaque uxore, resistente et connivente tandem Octaviano, proscriptus, et occisus. Percussores Caesaris. M. Junius Brutus Caepio, A pugna Pharsalica non tantum vita cum reliquis subsequentibus conjuratis a Jul. Caesare conservatus: verum inter amicos etiam habitus, Galliam et Praeturam urbanam obtinuit. Post benefactoris sui caedem, cum fratre Decimo et Cassio gladio se trajicit.*

2) Angaben für die Inszenierung.

Im Schuldrama ist die Zwischenaktsmusik fast obligat geworden, was sich meist schon äußerlich im Druck kenntlich macht; man findet nämlich häufiger als sonst eingelegte Noten; vorwiegend handelt es sich um Chöre wie bei Schoepper, Brülovius, Schlue, doch findet man auch andere Vorschriften. *Weil man einschlecht, vnd wider essen bringt, mag man pfeiffen lassen* Rebh. 143. *Hie mag gesungen, gepfiffen oder georglet werden diß nachuolgende oder anders* Gart. 49.

Akt- und Szeneneinteilung ist stets beachtet, bedeutet aber nichts für die Bühne; denn es handelt sich nur um rein äußerliche Überschriften wie *Der Erst Actus* u. s. f. Nicht immer bedingt ein Wechsel in der Personenzahl eine neue Szene; so sind bei Rebhun 28. 29. 135. 136 Personen in der Szenenüberschrift genannt, die noch nicht alle bei Beginn der Szene auf der Bühne agieren. Wenn die Szenenüberschriften viel sagen, so geben sie die in der Szene handelnden Personen an, wie bei Birk, Brülovius, Hayneccius, Hollonius, Rebhun, Schoepper, Spangenberg, Veit; allerdings ohne theatralische Zusätze (wie Anweisungen über das Auf- und Abtreten oder über die Dekoration).

Die Dekoration fehlt so gut wie ganz; der einzige, der noch etwas darauf achtet, ist Rebhun; aber auch er erwähnt sie nur nebenbei.

Susanna im Garten Rebh. 32. *Das volgent redet sie jm Garten* Rebh. 33. *Er gehet zum Brunnen* . . . Ferd. 34.

Ferner heißt es im „Speculum vitae humanae“ des Erzherzogs Ferdinand S. 39: *Der Knecht setzt sich vor dem Hauß nider vnd sagt;* doch ist hieraus noch nicht auf eine große Dekoration zu schließen; der Dekorationseffekt am Schluß dieses Dramas aber läßt schon eher eine etwas leistungsfähige Bühne voraussetzen; die Vorschrift lautet: *Der Himmel thuet sich auff, vnnd singen die Engel zum beschluß widerumb das Lobgesang* Ferd. 63.

Nur selten ist dies sonst noch zu finden: *Beelzebub ex aula regia*, *Belial ex inferno* Götl. Off. 22. Vielleicht ist nur an eine einfache Maschinerie wie im Fastnachtsspiel zu denken, wo bisweilen die Hölle aufgeht; vielleicht aber haben wir schon Einfluß des effektvollen Jesuitendramas vor uns. — Bei Knaust wäre Dekorationswechsel zwischen einzelnen Akten notwendig, ist aber nicht angegeben.

Auf eine anschauliche Vorstellung des Bühnenbildes weist wiederum bei Rebhun hin die genaue Tischordnung der „Hochzeit zu Cana", die sich freilich leichter in der Schule ausführen ließ als dekorative Ausstattung:

Dispositio convivarum.

Prima mensa.

	Petrus	*Andreas*
Johannes		*Judas*
Jhesus		*Tobias*
	Conviva I	*Conviva II*

Altera mensa.

Anna	*Puella*	*Sponsa*
Simon		*Puella*
Fömina	*Fömina*	*Anus Conviva.*

Wer die gest anders setzen, mehr oder weniger machen will, der hat sein gute macht Rebh. 138.

Auch die Bühneneffekte treten, wie das in den Räumen der Schule begreiflich und noch heute bei gelegentlichen Schulaufführungen der Fall ist, ganz zurück; nur das der Tradition nach Notwendige wird nicht umgangen. *Abraham stickt dat Offer an* Schlue. *Hic iterum apparet eis stella, quam viderant in oriente, precedens illos usque ad locum ubi erat Puer* Knaust 61. *Hic necantur pueri* Knaust 74. Nur bei der Höllenfahrt des dem Teufel Verfallenen spielt der Feuereffekt eine größere Rolle. *Die Geister lauffen mit jm in die Hell werffen ein gemachten Mann ins fewer vnd schreyen* Pilg. Selbst Musikeffekte sind selten. *Duabus mulieribus ad vocem tubae egressis* Birk 35. *Fiat buccina signum* Birk 33. Stärkere Musikeffekte finden sich wieder im Gegensatz

zu den andern Dramen im „Speculum vitae humanae". Nicht nur als Einleitung oder Schluß eines Aktes wird gesungen und gespielt (S. 4. 55), sondern auch mitten im Akte. Der Gesang dient dann dazu, die Stimmung zu erhöhen. *Das Gesang der Engel, weil sich die Krancke Weibsperson mit den letsten Sacramenten, als dem Fronleichnam vnd der ölung versehen laßt* Ferd. 30. *Die Seel des seligsterbenden Menschen wirdt durch ain Engel der heyligen Dreyfaltigkait fürgefüert, vnd singen die Engel nachuolgend gesang* Ferd. 43. Dann aber kann der Gesang auch nur Ausdruck des Standes sein. *Die Pilgramb gehen herumben vnd singen nachvolgends Lied* Ferd. 38.

Die Kostümierung findet selten Erwähnung und ist gewiß auch zurückgetreten. Nur für allegorische Figuren ist sie erwähnt und hierbei einmal auffälligerweise sogar recht theatralisch vorgeschrieben. *Hie fällt der Fraw Reichtumb alle Hauptzier vom Kopff, die Ermel von Armen, die Jungfraw Schonbart vom Gesicht, die Kleider vom Leib vnd erscheint in gestalt deß Todes mit Pfeil vnd Bogen* Spang. 276.

Ein Requisit, das einmal etwas hervortritt, ist ein Ring in Gabriel Rollenhagens „Amantes amentes": *Lucretia accepto annulo ait.* Sonst ist von Requisiten kaum die Rede; allenfalls wäre noch bei Hollonius vorkommendes Geld zu erwähnen: *Siegesbot inspiciens nummum* Holl. 30.

Das Auf- und Abtreten ist in der Regel nicht besonders bezeichnet. Fürsten allerdings treten in feierlicher Prozession auf. *Progreditur Princeps, ex Arce ob ambulatum Ludovicus Delphinus Galliae, Proceres, Satellites, et alii Ministri, more Aulico comitatur eum* Holl. 17. *Venit putativus Princeps, et a Proceribus ad Sacellum splendide deducitur* Holl. 33.

Die Zusammenstellung der Namen oder Titel als Szenenüberschrift läßt das Auf- und Abtreten erschließen. Die wichtigsten Fälle der Ausnahme hiervon stelle ich zusammen. *Atque hic accedunt invitati* (Auftreten mitten

in einer Szene) Rebh. 136. *Discedente rege, colloquuntur Josaphat et Azarias* Birk 42. *Abraham kompt mit Isaac* Schlue. *Gottlieb supervenit* . . . Holl. 15. *Aufugiunt* (am Schluß einer Szene) Holl. 20. *Hic Baldam se illico domum recipit ac judicibus mittit munera* Rebh. 24. *Hic discedit etiam Ichaboth* Rebh. 26. Das Abgehen ist hier angegeben, weil einer als Lauscher zurückbleibt, die Anweisung geht nämlich fort: *Resatha vero* . . . *auscultat.* — Bei all den hier angeführten Vorschriften ist nicht von einem einfachen Auf- oder Abtreten die Rede, und das mag wohl auch der Grund gewesen sein, weswegen es der Dramatiker besonders erwähnte; ein schlichtes *intrat* oder *abit* wird gewöhnlich vermieden.

3) Angaben für das Spiel.

Die Gesten sind in der Regel gemessen, wie es sich für eine Schulaufführung geziemte. Im allgemeinen werden nur die Gesten vorgeschrieben, die für die Handlung von Bedeutung sind. Wilde Schlägereien treten als für die Schule unpassend ganz zurück: *Raphael treibt ihn* (den Eheteufel) *mit schlegen aus* Rebh. 112. *Achab in dem, so man in versteinigt, vß dem 38. Psalm* Baecht. II, 87. Ruhige Gesten sind bei weitem häufiger. *Vnd sicht sich also vmb, wem ers brengen wöl* . . Rebh. 141. *Geit nach der Döer* (der Prologsprecher, um die Schauspieler hereinzulassen) Schlue. . . *Et inspecto cantharo* . . . (auf der Hochzeit zu Kana) Rebh. 146. *Speissmeister trinckt vnd gibt dem Diener* Rebh. 142. *Hie fallen sie beide nieder* Ack. 65. *Funus Joannnis effertur* Schoepp.

Dagegen auch: *Hic evanescunt* (die Engel bei der Geburt Christi; man beachte *evanescunt,* nicht einfach *exeunt*) Knaust 42. *Fiat buccina signum: populus convolet* Birk 33. *Hic semel aut iterum chorea ducatur* (am Schluß des Stückes) Rebh. 160.

Die bei Hollonius vorgeschriebenen Gesten müssen besonders gestellt werden, da es sich gerade hierbei zeigt, wie stark das Volkstümliche dem Schulmäßigen gegen-

über in diesem Stücke hervortritt. Gleich im Personenverzeichnis finden wir einen Zusatz, der eine für das ganze Stück bleibende Geste vorschreibt; es heißt dort: *Tytke. Ein alter Bawr claudicans, vel scipione incumbens* Holl. 9. Ähnlich wirkt im „Speculum vitae" das bloße Beiwort als Wink für den Schauspieler: *Das hoffertig Weib* . . . Ferd. 24; *Die Kranck Weibsperson* Ferd. 27; *Der gefrassig Knecht* . . . Ferd. 29.

Dann ist die Geste auch der Ausdruck der augenblicklichen Gemütsbewegung. Das Gebet wird durch eine gewählte Geste dargestellt. *Warner, facie aversa et in coelum elevata* Holl. 42.

Zeremoniell wird dem Fürsten gegenüber verlangt. *Redit putativus ille Princeps e Sacello, Rusticus ei vult exhibere libellum supplicem, quem accipit Cancellarius* Holl. 37.

Doch überwiegen die derben Gesten des Affekts, wo wir durchaus die Mäßigung des Schuldramas vermissen. Freude: *Gutbischen saliendo se circumrotans* Holl. 16. Zorn: *Grimwald, verberans Ebrium* Holl. 21. *Künprecht, verberans Morionem* Holl. 32. — — Ermattung: *Procumbens humi obdormit* Holl. 19. *Frater Antonius, semipotus ex Aula rediens* Holl. 45. — —

Die Mimik ist garnicht berücksichtigt; allenfalls kann man aus Rebhun zwei Stellen anführen: *Illa lacrimans tacet* Rebh. 38; *Tristatur autem ut sponsus ob vini penuriam* Rebh. 146.

Mehr als Lachen und Weinen hat Hollonius zwar nicht, aber er scheint mir die Mimik doch mehr beachtet zu haben als das Schuldrama sonst. *Gutbischen lacrymabundus* Holl. 18. *Leuthülff, subridens* Holl. 32. *Trine, ridens* Holl. 50. *Ludwig, ridens* Holl. 52. *Ridentes dilabuntur* Holl. 62.

Daß auf die Deklamation Wert gelegt wurde, tritt in den Anweisungen kaum zu Tage, obwohl derartige Winke verhältnismäßig nicht spärlich sind. Was im humanistischen Drama gang und gäbe ist, daß nämlich die Versform angegeben wird, findet sich hier nur bei

Schoepper. — Der Monolog tritt mehr hervor als sonst; ebenso das Fürsichsprechen. *Joannes solus; Virtus sola; Saul solus; He[rodias] sola loquitur; Voluptia dea sola* Schoepp. *Speissmeister mit sich selbs* Rebh. 98. 102. *Breutigam mit sich selbs* Rebh. 100. *Nachdem wend er sich vom tisch und redt mit sich selbs* Rebh. 144. *Deinde secum* Rebh. 151. *Naschart secum* Holl. 18. Mit peinlicher Genauigkeit ist immer, bisweilen auch überflüssig, angegeben, an wen die Worte zu richten sind; auch das Insparterrereden kommt vor: *Ad spectatores* Rebh. 25; *Abdi ad spectatores* Rebh. 101; *Prologus ad spectatores* Schoepp.

Stimmstärke und Stimmfarbe bleiben unbeachtet; vereinzelt stehen folgende Anweisungen: *Goliath kommt wider vnd rufft gleicher gestalt wie droben geschehen* Spang. 150. *Goliath komt zum Dritten mal vnd rufft die vorigen Wort* Spang. 156. *Altera ex mulieribus conqueritur de atroci suae contubernalis injuria* Birk. 22. *Rixantur mulieres inter se* Birk. 22. — — *Canit partem veteris Cantiunculae* Holl. 18. *Schartdegen canit, et duo vel tres cum illo* Holl. 22. *Der Kauffmann hebt an zuschreyen vnd spricht* Ferd. 36. *Hie rüfft die Fürstin im Gemach (weil sie verrigelt ist) zum Kuntzen vnd spricht* Plagium. *Das soll er halb schläferich gemacht haben . . .* Pilg. Feinere Züge der Stimmfarbe: *Weinholt, Ebrio illudens canit* Holl. 19. *Die Seel der verstorbnen Frawen im Fegfewer spricht* Ferd. 31 (ähnlich wie Gott Vaters Stimme im Passionsspiel). *Ironice* Götl. Off. 12.

4) Anhang.

Die Sprache der Anweisungen ist überwiegend lateinisch, auch in deutschen Stücken. Im Lateinischen findet sich bisweilen der Konjunktiv, der dann auch auf das Deutsche übergreift. *Postquam biberunt, incipiant canere instrumentis, et vbi cessarunt, Venus interroget* Pilg. *Er schlaffe dahin der Praeceptor klopfe jn auf den rücken vnd spreche* Pilg. Der Stil ist im ganzen dramatisch; kein Präteritum; der Zug, daß die Anweisungen wie

Kapitelüberschriften oder wie Erklärungen aussehen, ist allerdings noch nicht ganz verschwunden: *Haec scena continet regis sententiam* Birk 40. *Jacob strafft Josephen des erzälten traums halben, schickt ihn hin seine brüder zusuchen, findet jhnein mann irr gohn, weiset ihn die straß* Gart. 34. *Der fünfft Actus ist das viert Werk der Barmhertzigkeit: als die Nackenden klaiden, mit der fünfften Todsünd: Inuidia, das ist der Neid* Ferd. 39.

Bartholomäus Ringwaldt.

Wenn schon der Erzherzog Ferdinand und Hollonius eine dem Volksdrama zugeneigte Stellung einnehmen, so steht Ringwaldt mit seinem „Speculum mundi" dem Schuldrama so fern, daß ich ihn völlig gesondert betrachten muß. Vielleicht wäre es ratsam gewesen, sein „Speculum" geradezu zum Volksdrama zu rechnen; aber wir wissen, daß Ringwaldts Schwager es zur Fastnacht an der Züllichauer Schule von Schülern hat aufführen lassen.

Wenn auch in der Regel im Drama der Zug der Zeit zu Tage tritt, so kommt man doch begreiflicherweise bei einer Geschichte des Dramas hier und da, namentlich beim Anfang einer neuen Periode, zu einem anführenden Individuum, das sich nur äußerlich der Gruppe der vergangenen Periode anreihen läßt. So scheint es mir mit Ringwaldt beschaffen zu sein, obwohl sein Stück unbedeutender ist als manche Stücke, die sich einer Gruppe einordnen lassen. Das Sonderbare an seinem Werk ist die Verquickung des Volkstümlichen mit dem Schulgemäßen und der Anteil, den der Autor gewissermaßen als Regisseur an seinem Stücke nimmt; hierin könnte man ihn einen Vorläufer der englischen Komödianten nennen. Die früheren und gleichzeitigen Fastnachtsspäße sind weniger in einem solchen Zusammenhange zu sehen; denn diesen wilden Fastnachtsspielen fehlt durchaus noch das abmessende Auge des Theatermannes, des Regisseurs oder des Schauspielers, der die Stücke selbst schreibt oder zurechtstutzt. Solch einen

Sinn für die Bühne werden wir aber bei Ringwaldt bemerken.

Endlich ist noch auf einen Zusammenhang hinzuweisen: Bolte in der Allgemeinen deutschen Biographie meint, daß der erste und zweite Akt des „Speculum mundi" durch Johann Strickers Moralität „De düdesche Schlömer" stark beeinflußt sei. Diesem Stück fehlen Anweisungen so gut wie ganz, und bei Ringwaldt bringt fast jede Seite eine Vorschrift. Ich glaube natürlich nicht, daß der „Düdesche Schlömer" deswegen steifer gespielt worden ist. Aber das innere Verhältnis des Dichters zur Aufführung seines Dramas war gewiß ein andres; Ringwaldt fühlt sich auch für die szenische Wirkung verantwortlich, oder er will mindestens in der Phantasie seiner Leser bestimmte Bilder erzeugen.

Daß beim Schuldrama die drei genannten Speculumdramen eine Ausnahme bilden, ist nicht zu verwundern; denn ihr Stoffgebiet lockt zu besonderer Behandlung. Auch mit andern Stücken jener Zeit liegen inhaltliche Berührungen vor, ich brauche nur die Titel zu nennen, so wird man es mutmaßen: *Der jrrdisch Pilgerer; Comoedia Von dem jämmerlichen Fall vnd frölichen Widerbringung des Menschlichen Geschlechts;* auch die *Tragicocomedia actapostolica* erinnert hier und da an Ringwaldt. Was mich veranlaßt hat, ihm eine genauere Beachtung zu schenken, ist also nicht sein Stoff, sondern lediglich die Art und Weise seiner Bühnenvorschriften; allerdings mag seine Neuerung im großen und ganzen nur darin bestehen, daß er zuerst schriftlich fixierte, was sich bei den Aufführungen der stofflich verwandten Stücke oft von selbst ergeben hatte; aber in der schriftlichen Aufzeichnung einer sonst nicht sicher zu erschließenden Tatsache liegt sowohl objektiv ein Verdienst, wie sich subjektiv ein besonderer Blick darin bewährt.

Der Titel des Ringwaldtschen Stückes lautet: *Speculum mundi, Eine feine Comoedia.* — Das Personenverzeichnis ist folgendermaßen angeordnet: Der Pro-

logsprecher steht voran, dann folgt sofort der Schlemmer, um den sich das Stück im wesentlichen dreht; Familienglieder sind beisammen genannt; sonst kann man keine Ordnung entdecken. Nun aber finden wir gleich im Personenverzeichnis deutliche Vorschriften, die uns wie Anweisungen eines Regisseurs vorkommen. Es wird ausdrücklich auf Statisten aufmerksam gemacht. ... *bedarff man im abwesen des Reumausses noch eines stummen Knechts der da dem Junckern einschenckt etc. Caetera Actori commendo.* Auch erwähnt er im Personenverzeichnis, daß eine Person die Rolle wechseln und sich demgemäß umziehen und umschminken muß: *Meister Nickel ein fleischer welcher jedoch in Actu quinto, et Scena 2 der Naschwitz sein sol denn er zuuor nicht viel zu reden hat. Inn gemeltem Actu aber einen Bart vnd weissen Schurtz vmb sich wird haben müssen (vt infra videbis).*

Der Akt- und Szenenwechsel bringt nichts Besonderes außer den meist den Inhalt angebenden Periochen, die jeder Szene voranstehn.

Die Dekoration ist zwar wie überall in jener Zeit primitiv, aber wir bekommen doch ein klares Bild von ihr. Großer Raum hinter den Kulissen ist nicht vorhanden; denn was auf der Bühne augenblicklich nichts zu suchen hat, kommt hinter die Zuschauer. *Hie tragen die beyden oder derselben mehr Knechte die Bahr hinder das Volck an einen sondern ort* ... IV, 2. Türen oder doch wenigstens Portieren müssen auf der Bühne angebracht sein. Jede Darstellergruppe hat ihre bestimmte Tür: *Hie wendet sich der Juncker vom knecht geht in sein Gezelt* I, 1; *Hie gehen sie in jr Gezelt* .. II, 2. Eine Tür, die recht eigentlich zur Dekoration, gewissermaßen auch zum Stück gehört, wird besonders erwähnt; hier tritt wieder das Regieartige hervor: *Hie leufft der Knecht an eine gemachte Pforte mit schwartzer Leinwand vorhenget thut den Vorhang beseite vnd lest daselbst den Bischoss (!) ein* ... IV, 2.

Das Mobiliar ist zwar nicht gerade reichhaltig, aber

es findet doch Beachtung. *Bringet einen grossen Stul mit sich auff den platz darauff setzt er sich dicens* V, 3. *Allhie wird der Tisch auff schnüren (inn der zeit darzu gezogen) mit schwartzer Leinwand oder andern Teppichen allenthalben vorhenget, der Pastor aber sitzt darinne auff einer banck mit stricken vmb die Beine etwas gebunden . . .* IV, 4. Man bekommt den Eindruck, daß ein Gastmahl stattfinden soll, wenn es heißt: *Allhie deckt der Knecht den Tisch setzet auch handwasser hinauf sampt Brodt vnnd Tellern etc. . .* I, 2. Ferner wird ein Teppich erwähnt: *Hie bringet der Knecht einen Teppich vnd spreitet jn auff die Erden darauff legt sich der Juncker dicens* I, 1; *Hie springet er vom Tische auff ein gespreittet tuch, seine Kleider nicht zu besudeln . . .* II, 3.

Daß aber doch noch kein Verständnis für den Wert der Dekoration vorhanden war, ersieht man daraus, daß die Bühne zwei Orte zugleich darstellt, obwohl keine allzu entwickelte Technik dazu gehört hätte, der Sache abzuhelfen: *Hie setzen sie sich semptlich an den Tisch wo zuuor Hypocratz gesessen . . .* IV, 2; es handelt sich um zwei ganz verschiedene Zimmer und zwei ganz verschiedene Gesellschaften. *Hie geht er* (der Pfarrer) *nein holt den mantel kömpt bald wider heraus vnd spricht:*

„Nu kom laß hören was ich sol
Es helff mir Gott ich merck es wol“

(dies ist das Haus des Pfarrers). *Hie kömpt er zu dem Junckern für dem Tisch vnd spricht zum Junckern* II, 1; das Pfarrhaus muß also etwas abseits gelegen haben, und der Tisch ist doch ruhig stehen geblieben.

Die Effekte, die vorgeschrieben werden, sind nicht zahlreich, aber derb genug; es handelt sich vor allem um Lärm, Feuer und Dampf. *Hierauf schlegt man lermen in welchem sie zu dem vordackten Losament einplatzen drucken auch (wo es der ort erleiden kan vnd schwanger Weiber halben zuthun ist) ein paar Büxsen reissen die Vorhänge nider vnd nach vorgangnem schmauch spricht Heintze* IV, 5.

Die Requisiten tragen durchweg mit zum Bühnen-

effekt bei. *Hie kommen die drey Junckers auff den platz (welche am strick oder band 2 Hunde vnd eine lebendige Katze in einem Kober fest verbunden bey jhnen haben sollen)* I, 1. *Hie nimpt er den Kober von Ehrhafften vnnd in dem er vber dem Bande nistelt vornimpt er das sichs im Kober mawet dauor entsetzt er sich* . . . II, 3. *Hie lest er die Katz aus dem kober lauffen vnnd wirfft den kober weg* II, 3. Um eine Bestechung zu veranschaulichen, wird III, 6 ein Hahn auf die Bühne gebracht, an dessen Bein ein Brief angebunden ist. Ein kleines Kind wird durch eine Puppe dargestellt. . . . *zu letzt bringt die Mutter ein gewundene Tocke heraus als ein klein jung Kindlein das gibt sie dem Grethlein zuhalten* . . . II, 2. Eine Katzenjammerszene wird durch die Requisiten noch effektvoller gestaltet: *Der knecht kömpt mit einem Fleschlein oder Gläselein bringt auch wasser sampt einem Handtuch der Juncker trinckt erst darnach wescht er sich vnd spricht nach dem abtreugen* I, 1. Auch die Tatsache, daß der Tod eingetreten ist, wird effektvoll veranschaulicht: *Hie setzt man den sarg nider* IV, 2.

Das Requisit am Körper der Person interpretiert den Charakter. So heißt es vom Teufel: *Hie setzet er (von alten Schuhen gemacht) die Brillen auff gehet vmb jhn her begucket jn stellet sich rechte nerrisch damit vnd spricht zu letzt* II, 4. *Hie entleufft der Pastor lest sein Gesangbüchlein fallen das hebet Malchus auff* . . . IV, 2. *Angelus mit blossem schwerd* V, 1.

Beim Kostüm selbst spielt der Effekt nicht die Hauptrolle, wenn auch daran gedacht ist; es handelt sich hier in erster Linie darum, dem Zuschauer den Zustand oder den Stand schnell deutlich zu machen. *In des kömpt die Pfarrin mit zweien Kindern vnd einem gros gemachtem Leibe heraus. . . Hie mus man jr zuuor mit einem Küssen einen grossen Leib gemacht haben* IV, 3. *Der Pfarherr kömpt one Mantel selber heraus* . . . gewissermaßen im Hausrock; nun aber, da er zum Patron geladen ist, heißt es: *Hie geht er nein holt den mantel kömpt bald*

wider heraus . . . II, 1. Der Zustand des Sterbens wird angedeutet: *Hie hat man den Baronem mit einem weissen Kittel vber seine Kleider angethan vnd auff den platz auff einen Stul gesatzt auff welchen er auch stirbet* III, 5. Der Stand wird angedeutet: *Naschwitz aber mus in folgender andern Scen. Act. 5 der Fleischer Meister Nickel sein mit einem weissen schurtze angethan etc.* IV, 5. . . . *die vorigen drey Junckers* (sie spielen jetzt aufrührerisches Volk) *aber Item der Tuchmacher Rusticus Bernhardt vnnd Nothus die haben in dieser weile Pantzer vnd Harnisch angeleget vnnd kommen mit Heintzen vnd Kuntzen gerüstet auff den platz* IV, 5. Offenbar damit diese Pseudostatisten am Schluß zum Applaus wieder in ihrer Rolle erscheinen können, wünscht Ringwaldt in recht praktisch theatralischer Weise Folgendes: *Diese letzte Scena in welcher etliche absurda befunden (als da die Teuffel trincken vnd einander streichen etc.) ist wissentlich also gemacht vnd darumb hinzu gethan das in dieser weile die Personen so Harnisch an sich gelegt haben . . . denselben wider ablegen vnd in jrem vorigen habit wider erscheinen können welches ich ferner zu bedencken dem Actori befehle* V, 3.

Das Auf- und Abtreten bietet nur wenig Erwähnenswertes. Bisher war der übliche Ausdruck für das Auftreten *get ein;* bei Ringwaldt finden wir das Auftreten schon als Herauskommen bezeichnet: *In dieser Scenen kömpt Hypocratz aus auff den platz* . . . I, 2. Zu Anfang haben wir uns alle Personen als anwesend zu denken; denn der Prologsprecher stellt sie dem Zuschauer einzeln vor: *Monstrat in ipsum et in reliquas personas quarum posthac facit mentionem* I. Dies erinnert an das Fastnachtsspiel. — Das Abtreten ist einmal recht bühnengemäß bezeichnet, so daß man den Eindruck hat, als komme zur Zeit des Auftretens der Bühneninspizient und mahne den Schauspieler: *Hie gehen sie alle vom Tisch an einen sondern ort in des hebet der Knecht alles auff vom Tisch vnd folget jnen bleiben beyeinander vsque ad Scenam 3. vt infra videbis* II, 1.

Die Vorschriften für Gesten sind am zahlreichsten; die reinen Gesten überwiegen. Zweierlei ist bei der folgenden kurzen Zusammenstellung besonders zu beachten: der Sinn für den Schein und die Sorge für die Gruppierung und Bewegung der Statisten. — Dem Stoff entsprechend werden rohe Gesten bevorzugt. Es handelt sich darum, einen Tuchmacher betrunken zu machen; dabei werden allerhand derbe Späße gemacht. *Hie setzt er sich auff die Erden nider hebt das rechte Bein auff vnd führet darunter das Gläßlein zum munde . . . Hie setzt er sich nider auff die Erden vorsucht die kunst . . . Hie fellt er zu rücke zubricht das Glaß vnd begeust sich die Junckern fahren zu vnd huschen jn im liegen zimlich abe einer hie der ander da vnd setzen sich darnach wider zu Tische* . . . I, 3. Im Trunk steigt man auf den Tisch und tanzt: *Hie steigen sie auch nauff . . . Allhie singet vnd tantzet er jnen vor fein langsam im thon: Der Guckug hat sich zu tode gefallen von einer holen etc.* II, 3. Als wirksam gegen den Katzenjammer wird vorgeschrieben: *Hie ziehet der Knecht den lincken Schuch aus vnd trit mit dem Fuß den Junckern ein wenig auff den rücken hin vnnd wider* . . . I, 1. Mit dem Trunke hangen dann noch andere Gesten zusammen. *Hie schlepffen sie jhn vnter die Arme gefasset (er mus neben jhnen lauffen) mit einem grossen geschrey an einen sondern ort* II, 4. *Hie zihet Hypocratz von leder vnd die andern drey Junckern schlagen auch mit Spiessen (tamen prouide) auff den Tuchmacher zu* I, 5. *Entrüst sich vnnd greifft zur Gewehr* II, 1. Auch sonst ist Schlägerei zu finden, und bemerkenswert ist dabei, daß die Verfolgten ins Publikum laufen; man kann daraus auf die Bühne schließen: *Hie ziehet der Herr von Leder sampt dem Knechte vnd lauffen zu den beiden Bischoffs Dienern welche beyde vnters Volck lauffen* . . . III, 3.

Teufel haben ihrem Charakter entsprechende Gesten an sich: *Hie nimpt Peior die Flasch vom Pessimo vnd thut als trüncke er* . . . V, 3; *Kratzt den Hindern* V, 3. Daß wir mit einem freundlichen Gastgeber zu tun haben,

wird unter anderm auch deutlich gemacht durch seine Gesten: *Hierauff empfehet der Wirt seine Gäste vnd gibt jederm die hand* . . . I, 2. Der Tod des Sünders und des Frommen wird in Gegensatz gebracht; die Seele des Sünders verfällt dem Teufel; so heißt es denn: *a longe* (aus den Passionsspielen her bekannt) *accedunt daemones* II, 3. Der Fromme stirbt in den Armen des Pastors: *Allhie entschlefft der Herr fein sanfft der Pastor rüttelt jn ein etlich mahl dicens: „Ach Herr“ da er aber also entschleffet spricht der Pastor* III, 5. Längeres stummes Spiel ist selten: *Hie liset er also als etwas darinnen* . . . III, 1; *Hie essen sie fein still mit einander* . . . I, 2. Das längere stumme Spiel ist recht eigentlich den Statisten zugeteilt, wenn es auch meist nur eine Gruppierung ist: *Malchus vnd Nothus qui tantum apparent et non loquuntur* III, 3. *Müssen noch 1 par stumme personen vmb sich haben* IV, 3. *Rupert et Porcus qui duo tantum apparent* V, 1. *Hie redet der Pastor zu des verstorbenen Herrens seinen Knechten wie denn derer einer oder vier hiezu müssen bestalt sein können auch wol aus der Comedi hierzu genommen werden etc.* III, 5. *Hie leufft Reumaus weg in des mus ein ander sein der an seine statt einschencket wie denn jetzt bald Hypocratz sein Glas ausmacht legts nider vnd spricht zum Hofman* II, 3.

Die vertriebene Pfarrersfamilie bildet eine bühnengerechte Gruppe: Die Pfarrfrau hat ein kleines Kind auf dem Arm, ihr Söhnchen hält sich an ihrem Rock fest, der Pfarrer soll nun das Töchterchen an die Hand nehmen, und dann wird sich die Pfarrfrau an ihren Gatten anschmiegen. *Zum Gretlein quam ducit manu ad patrem. Ad maritum quem una manu amplectitur* II, 2. Das Volk bildet einen Ring. . . . *darnach kommen sie alle mit einander auff den platz vnnd nach dem stille halten spricht Kuntz zu jnen allen im Ring* IV, 5.

Streng begleitende Gesten sind nur ein Hinweisen auf das Gemeinte, wie wir dies beim Prologsprecher schon sahen.

„Lauff knecht vnd hol mir branten wein
Auch wasser in ein becken rein
Das ich damit die liebe) Nasch*
Vnd auch die hend vnd augen wasch“ I, 1.

*) *Monstrat in os.*

Die mimischen Bewegungen, die vorgeschrieben werden, sind fast nur Lachen und Weinen: *Hypocr. multum ridens dicit* I, 3; *Flet quasi* III, 4. Um beim Zuschauer ja den Glauben an wirkliches Weinen zu bestärken, heißt es gleich darauf: *Wischt die augen* III, 4. Beim Gebet wird der nach oben gerichtete Blick erwähnt: *Eleuat oculos* II, 2. Den Teufeln ist ein Mienenspiel genommen, da sie eine Maske tragen; dies muß noch allgemeine Sitte gewesen sein, denn diese Maske wird nur nebenbei genannt: *Hie bleset er durch die Larff in ein Horn ein eben weil auffs best er kan* . . . V, 3.

Bei den Vorschriften für die Deklamation tritt dem Stoff entsprechend wieder eine Neigung zum Volksmäßigen und Zotenhaften hervor; das schulgemäße Deklamieren ist nirgends zu finden. — An wen die Worte zu richten sind, wird bald erwähnt, bald als selbstverständlich angesehen. — Das Insparterrereden ist ein Erklären oder Abschiednehmen. *Reumaus spricht für dem Volck* II, 1. *Hie gehen sie etwas fort der Pfarher aber wendet sich (aperto capite) zum Volck valediciret vnd spricht* II, 2.

Für das Derbe und Drastische in der Deklamation seien nun noch einige Belege angeführt.

Ein Mensch, der zur Hölle fährt, *discedit rugiens* II, 3.

. . . *Die drey Junkern aber gehen mit jhrem zeug auch von dem platz vnd heben flugs an hinder dem Volcke zu theuten vnd mit grossem geschrey zu jagen* . . . I, 1. *Hie geht der Knecht weg in des rüspert sich der Juncker mit zimlichen köcken* I, 1. *Darauff fartzet der Juncker etwas mit dem munde* I, 1.

„Willkomen mein) geliebte Fraw“* I, 1.

*) *auff spott.*

Bemerkenswert ist auch die deutliche Einführung einer Dialektrolle: *Hoffmann ein Pommer* I, 1.

Gesang kommt nur der Situation entsprechend vor. *Hie singet Reumaus das folgende Lied im thon: Wo sol ich mich hinkehren ich thumes Brüderlein etc. In des isset der Tuchmacher die Junckern aber jauchtzen etwas fein höfflich etc.* I, 3. *Hie fallen sie alle drey auff die knie vnnd singen mit einander 3 verß. Erhalt vns HErr bey deinem wort etc.* IV, 3.

Endlich ist über Sprache und Stil der Ringwaldtschen Anweisungen noch ein Wort zu sagen. — Schulgemäß ist der Druck am Rande; man war gewöhnt, Zitate oder Verweisungen an den Rand zu setzen; man wollte im Drama namentlich auch nicht den Vers unterbrechen. Anweisungen, die zwischen dem Text stehen, sind gewöhnlich länger als die am Rande befindlichen und unterbrechen keinen Vers.

Latein und Deutsch kommen getrennt, aber auch in einer Anweisung zusammen vor: *Malchus vnd Nothus qui tantum apparent et non loquuntur* III, 3; . . . *darauff legt sich der Juncker dicens* I, 1; . . . *die tröstet der Pastor abermals dicens* II, 2.

Die Argumente zu Anfang der einzelnen Szenen haben einen durchaus epischen Charakter; sie wirken wie breite Kapitelüberschriften. Wenn wirklich einmal etwas für die Bühne daraus zu erschließen ist, so findet sich dies trotzdem wieder im Verlauf der Szene angegeben: etwa I, 3. III, 3. Nur einmal wird im Argument etwas vorgeschrieben, was später nicht noch einmal erwähnt wird. *In dieser Scenen wird zu erst lermen geschlagen darauff kommen die Bürger zusammen rüsten sich vnd kommen endlich auff den platz den Bischoff mit seinem Volcke zu vortreiben* . . . IV, 5.

Ein bedeutender Bruder und Ausläufer des Schuldramas ist noch das Jesuitendrama. Martin Rinckhart in seinem „Eißlebischen christlichen Ritter“ erwähnt am Ende der Vorrede, wie weit verbreitet diese schulmäßigen Schaustellungen waren.

C. Das gelehrte Drama.

Im humanistischen Drama des 16. Jahrhunderts[1]), das hauptsächlich auf die Anregung italienischer Neulateiner zurückzuführen ist, treten die Bühnenanweisungen noch mehr zurück als im eigentlichen Schuldrama. Eine Ausnahme macht nur Albrecht von Eyb in seinen Dramenübersetzungen, mit denen er ja auch eigentlich nicht her gehört; er soll anhangsweise behandelt werden. Die äußere Handlung bei diesen Übersetzungen — man denke z. B. an die Menaechmen mit all ihren Verwirrungen, Verirrungen und Verwicklungen — ist reicher an Bewegung, und so stellen sich auch entsprechende Bühnenanweisungen ein. Das Muster eines Mangels jeglicher Bühnenanweisung dagegen, also das Zeugnis des unmittelbaren Einflusses der Antike auf diesem Gebiete, ist Wimphelings „Stylpho“. Das Stück ist nur in Szenen eingeteilt, und die einzigen Anweisungen sind Szenenüberschriften folgender Art:

Prima Scaena.
Stylpho. Vincentius Wimph. 3.

Die Zeitgenossen verlangten von einem gelehrten Drama erhabenen Stil und äußere Einfachheit; dies beweist am kürzesten eine Stelle aus Vogelgesangs (Avicinius) Komödie von der Tragödie Joh. Hussens 1538, wo Melanchthon Agricolas Tragödie folgendermaßen kritisiert: *Wenn ich sie ansehe gegen andern Tragedien, als Sophoclis, Euripidis, Senece etc. so werde ich schamrot, das es disen namen hat, vnd bei vns gedruckt ist . . . Erstlich ist der Stylus vil zu gering . . . zum andern sind vil zu vile personen do, das man sie nit leichtlich spilen kan. Andre Tragedien haben selden vber X person, offtmals weniger, diese aber hat XXXVIII person . . . Darzu würde vil vnkostens lauffen auff die kleidung so viler personen . . .*

Diese einfachen Stücke bilden im wesentlichen die Gruppe der *Comoediae sacrae.* In den vorangehenden

1) Im Folgenden werden auch die Niederländer mit herangezogen.

Periochae wird der Inhalt des Stückes präsentisch kurz angegeben, was natürlich auf dem Vorbild antiker *Periochae* und *Argumenta* beruht. Aus dem Wortlaut der Inhaltsangaben ist kein Schluß auf die Darstellung zu ziehen, da diese Periochae von dem epischen Stil der Bibel beeinflußt zu sein pflegen und nicht als szenarische Analysen gelten können. Die Periocha zum Josephdrama des Schonaeus, doch noch einem der bewegtesten Bibeldramen, zeigt kaum Spuren, die auf Bühnenhaftes hindeuten könnten; sie lautet:

Pius a malevolis atque iniquis fratribus
Josephus venditus, duram servit miser
Gravemque servitutem. post prudentia
Fideque eius perspecta, ad maximos cito
Honores emersit. Sed cum turpißimo
Suae dominae amori recusat obsequi,
Stupri accusatus, conicitur in carcerem.
Dein' Pharaoni interpretatus somnium
Totius Aegypti fit praefectus. Fames
Passim dum grassaretur ingens postea,
Fratresque ad ipsum venissent, penuria
Coacti, primum ut exploratores eos
Incusat, mox quis sit revelat, et patrem
Cum omni familia ac stirpe ad se accersi iubet.

Im Gegensatz zu der Gruppe der *Comodiae sacrae* stehen die *Fabulae ludicrae;* obwohl aus den Periochen eine äußerlich bewegtere Handlung zu Tage tritt, fehlen im Text selbst doch Anweisungen, die auf theatralische Wirkungen schließen ließen. Und auch hier spiegeln die Periochen mehr das literarische Vorbild der Antike als das lebendige Bühnenbild wieder. Ein Beispiel wird dies dartun; die Periocha zum „Vitulus“ des Schonaeus lautet:

Coroebus ab uxore ad mercatum mittitur.
Qui de via fatigatus, divertit in
Cauponam: ubi a meretriculis potu obrutus
Vitulino tergori insuitur, atque ebrio
Chremeti venditur pro vitulo. Accersitur
Mane lanio; qui voce Coroebi territus,
Fugit. dein' exorcista vocatur, ut suis

Furentem incantamentis placet belluam.
Hic quoque metu tremens abit. Mox cognito
Fuco, ridetur affatim. Coroebus a
Chremete, et Sostrata domum ductus, redit
In gratiam cum uxore decepta dolo.

Vieles, was in diesen Dramen von weitem wie eine szenarische Bemerkung aussieht, ist entweder ein gelehrter Verweis oder eine moralisierende Glosse oder eine Anmerkung, die den Inhalt verdeutlichen soll. Calaminus gibt eine besonders zusammengestellte Bibliographie zus einem „Rvdolphottocarus“: *Avctores, quibus in hac Tragoedia nitimur.* In der „Lambertias“ des Holonius steht am Rande: *Quid. Nox et amor vinumque nihil moderabile suadent.* Aus dem „Senacherib“ des Balticus sei endlich noch ein Beispiel für die Verdeutlichung des Inhalts angeführt: *Cur Deus populum Iudaicum magis puniat quam Gentium.*

Alle diese auffälligen Erscheinungen, die epischen Präsensargumenta wie die lehrhaften und gelehrten Glossen, erklären sich aus dem literarischen Charakter dieser Dichtungen, die in erster Linie durchaus Lesedramen waren, mochten sie auch noch so gerne aufgeführt werden.

1) Angaben für das Publikum.

Im Titel des humanistischen Dramas tritt durchaus die Hauptperson in den Vordergrund, wie das ja nach dem Vorbild der Alten zu erwarten ist. Bei Frischlin lesen wir auf den Titelblättern: *Rebecca; Julius Redivivus; Priscianus vapulans; Susanna; Hildegardis magna; Venus; Dido.* Zusätze wie *redivivus, vapulans* lassen den Leser schon mehr vom Inhalt ahnen, als es der bloße Name gewöhnlich tut; so haben wir bei Flayder die Titel *Imma portatrix* und *Ludovicus bigamus.*

Im „Philargyrus“ des Dasypodius steht im Titel der Zusatz *siue ingenium auaritiae;* ähnlich finden wir bei Stymmelius: *Studentes. de vita et moribus studiosorum.* Hier tritt also in der Form eines Doppeltitels das In-

haltliche mit didaktischer Tendenz in den Vordergrund, worauf für den Kenner vielleicht schon der Name des Helden hindeutet; im Jesuitendrama wird dies Regel.

Bei den leichteren Stücken der Humanisten wird gewöhnlich die Benennung des Haupteffekts, wie das bei der Posse schließlich noch heute gang und gäbe ist, als Titel verwendet. Den „Vitulus“ des Schonaeus habe ich schon erwähnt; ferner gehört hierher: *Cunae* Schon. altera pars 155 *(. . . Pamphilius* [der junge Gatte] *ejus* [der jungen Gattin] *iracundiae Remedium quaerens, in cunis illam probe Vinctam agitat, versatque . . .); Sergius vel Capitis Caput* (der Kopf des verstorbenen Sergius bildet in dem Tendenzstück den Mittelpunkt). Allenfalls kann man auch den Titel *Pseudostratiotae* (Schon. altera pars 124) hierher rechnen *(duo combibones . . . sese simulantes milites).*

Eigentliche Dialoge, kaum Dramen, werden nach dem Inhalt benannt; so die *Monachopornomachia* des Simon Lemnius oder: *Ein heimlich gsprech Vonn der Tragedia Johannis Hussen tzwischen D. Mart. Luther vnd seinen guten freunden Auff die weiß einer Comedien Durch Jo. Vogelgesang. Anno 1538.*

Zu den Titeln treten dann gesondert die Gattungsbezeichnungen, indem ganz kurz *tragoedia* oder *comoedia* angegeben wird; bisweilen findet man genauer bezeichnend *comoedia sacra* und im Gegensatz dazu *fabula ludicra* oder gar *fabula iocosa atque ludicra* angegeben. — Das Titelblatt zum „Acolastus“ des Gnapheus lautet: *Accolastus De Filio Prodigo Comoedia Acolasti titulo inscripta, authore Gulielmo Gnapheo, Gymnasiarcha Hagiensi.* Das kann nicht als eine Ausnahme angesehen werden; denn der eigentliche Titel ist, wie das ja ausdrücklich gesagt wird, nur *Acolastus;* allerdings liegt in dem erläuternden Zusatz etwas Volkstümliches; dies brachte der Stoff mit sich.

Das Personenverzeichnis ist bei der Hälfte der Stücke, soweit die Personen als bekannt gelten kön-

nen, oder wenn ihr bloßer Name zur Orientierung genügt, eine schlichte Aufzählung der Namen. — Das Prinzip der Anordnung ist durchaus bestimmt durch die Reihenfolge, in der die Personen auftreten; allerdings stimmt diese Reihenfolge sehr oft zu dem Range der Personen. Ausschlaggebend für meine Behauptung, daß trotz des häufigen Zusammenfalls von Rangordnung und Reihenfolge des Auftretens eben diese Reihenfolge die Anordnung im Personenverzeichnis bestimmt hat, erschien mir z. B. das Personenverzeichnis zum „Triumphus Christi" des Schonaeus, wo *Jesus* mitten inne steht, während zu Anfang *sepulchri custodes* genannt werden, weil diese eben zuerst auftreten. Ebenso steht unter den Personen von Frischlins „Julius redivivus" der Gott Pluto hinter dem *caminarius*, weil er später als dieser zu Worte kommt. — Zu weniger bekannten oder unbekannten Namen werden orientierende Zusätze wie *philosophi, sacerdos, monachus, senes* gemacht. Das Personenverzeichnis zu der *Comoedia nova* lautet:

Personae sunt.
Phylothini, duo adolescentes.
Cheremon, senex.
Thays, meretrix.
Syrus, servus.
Mysis.
Anus.

Weniger einfach und wegen der Überschrift, wo von Schauspielern die Rede ist, bemerkenswert, ist eine zweite Gruppe von Personenverzeichnissen, wo die Anordnung im wesentlichen nach Würde und Wichtigkeit der Rolle geschieht.

Actorum (!) Nomina.
Pelargus, pater.
Eubulus, is patri est a consiliis.
Acolastus, filius prodigus.
Philautus, hic filio est a consiliis.
Pamphagus, parasitus.
Pantolabus, scurra.
Sannio, leno.

Syrus, lenonis servus.
Bromia, lenonis ancilla.
Lais, meretrix.
Syra, Laidis pedisequa.
Chremes, rusticus Gnaph. 3.

Durch die feste Tradition war im Josephdrama die Zwölfzahl der Söhne Jakobs gegeben; Schonaeus bezeichnet fünf davon im Personenverzeichnis deutlich als Statisten.

Azer,
Zabvlon,
Levi, } *mutae personae, filij quoque Jacobi.*
Gadvs,
Nephtalim.

Sonst findet sich bisweilen in der Überschrift des Personenverzeichnisses ausdrücklich die Bemerkung, daß die Personen sprechen: *Loquuntur in Tragoedia* Thyl.

Einen Zug der neueren Zeit finden wir in Flayders „Ludovicus bigamus"; hier sind nämlich noch die Darsteller namentlich im Personenverzeichnis aufgeführt.

Charitas, agens vices Prologi.
Wolffgangus Theodoricus a Rathsamhausen in Stein, Eq. Alsat. manu ducens, Hymenaeum, Johan. Fridericum Flayderum.
Puer. Johannes Kircher.
Boncompagnus. Johannis Wilhelmus a Menlishoven u. s. f.

2) Angaben für die Inszenierung.

Bei Reuchlin, Dasypodius und Hegendorffinus finden sich Chöre in den Zwischenakten, zu denen gleich Noten beigegeben sind; auch sonst sind Chöre zwischen den Akten sehr beliebt.

Die Akt- und Szeneneinteilung bietet nur das eine Bemerkenswerte, daß bei Hegendorffinus die Szenenüberschriften zuweilen für Mimik und Gesten etwas hergeben. Bei allen andern sind in der Szenenüberschrift nur die in der Szene agierenden Personen einfach genannt; bei Frischlin etwa *Caesar, Cicero,*

Eobanus oder bei Reuchlin *Elsa*, *Henno*. Höchstens tritt die Erwähnung der Versart hinzu, so daß dann eine Szenenüberschrift folgendermaßen aussieht:

Actvs I. Scena I.
Pelargus. Eubulus.
Senarii omnes Gnaph. 6.

Actvs I. Scena II.
Acolastus. Philantus.
Trochaici catalectici Gnaph. 13.

Bei Cornelius Crocus findet sich zu jeder Szene ein charakterisierendes, Stimmung gebendes oder orientierendes Beiwort, eine feine und originelle Neuerung, die bei den Jesuiten Nachfolge fand; so heißt es in seinem Josephdrama:

Actus Primi scena I.
Seruilis.

Actus Primi scena II.
Herilis.

Actus Primi scena III.
Muliebris.

Actus Secundi scena I.
Pudica et pia u. s. f.

Eine Szenenüberschrift bei Hegendorffinus, aus der mehr als die bloße Anwesenheit der Personen hervorgeht, ist: *Agit Phylo cum seruo, patrem iratum sedare velit, interim anus intempestiuum aduentum deplorat.*

Die Dekoration wird völlig außer acht gelassen. Beigefügte Illustrationen scheinen mir eher einen Schluß auf die epische Natur der Dramen zu erlauben; Erzählungen pflegt man zu illustrieren, Dramen aber kaum. Vielleicht ist diese Sitte von den Fastnachtsspielen ausgegangen, wo ja oft die Erzählungen und die Dramatisierungen eines Schwankes neben einander her laufen. Bei Frischlin im „Priscianus vapulans" ist ein Schulraum dargestellt, in dem ein Lehrer mit seinen Schülern sitzt; die Personen zeigen Bewegung und mimischen Ausdrück und haben auch ihre notwendigen Requisiten, aber etwas spezifisch Dramatisches wie wir es

heute sofort der Photographie der Hauptszene einer Premiere ansehen, kann ich nicht entdecken.

Ein Wink für das Kostüm kommt ganz vereinzelt und undeutlich im Personenverzeichnis zum „Tobaeus" des Schonaeus vor. Dort heißt es: *Raphael, genius, adolescentis forma indutus.* Mehr gelehrt als theatralisch ist folgende Anweisung: *Caerulea ueste Graecae mulieres induebantur ut nunc Danaë* Thyl.

3) Angaben für das Spiel.

Ein plötzliches Auftreten, das bei Schonaeus (altera pars 71) erwähnt wird, fällt als vereinzelt auf, und es ist das Einzige, was allenfalls für die Gesten zu verwerten ist: *Sacerdotes ingreßi per occultum templi ostium statim rursus prodeunt.*

Die Mimik bleibt in den Bühnenanweisungen der humanistischen Dramen unbeachtet.

Die Deklamation erscheint mir als der Punkt, auf den im humanistischen Drama am meisten Acht gegeben wurde. Die Angabe des Versmaßes deutet darauf wohl unbestreitbar hin. Entweder am Rande neben oder im Text unmittelbar über der in Frage stehenden Versgruppe finden wir das Versmaß fast immer angegeben; so heißt es bald *senarii et octonarii*, bald *octonarii iambici* oder *trochaici tetrametri catalecti* oder *trochaici octonarii catalecti* oder σκάζοντες oder noch anders. Wenn eine Versart beibehalten wird, so findet sich bisweilen die Bemerkung *eiusdem generis* oder *ejusdem rationis versus.* Nicht allein das Versmaß ist gewählt, sondern auch der Wortlaut; bei Crocus finden wir am Rande seines Josephdramas Varianten; so heißt es einmal im Text *pro libero esse;* am Rande steht *Aut si placet, prae liberum Esse, sed diuerso sensu.* Im Text steht *sententia*, am Rande *Aut si cui forte magis placet constantia, pro sententia.* — Gesang kommt nur für Chöre in Betracht, die zwischen den Akten beliebt sind. Bei Schonaeus fehlen diese

gänzlich; jedoch hat er mitten im ersten Akt seines „Daniel" (altera pars 59) einen *Cantus sacerdotum.* — Einen Zug der Heiligkeit, aus den Passionsspielen her durch Gott Vaters Stimme bekannt, sehe ich in einer Vorschrift, die sich im Personenverzeichnis zum „Saulus" des Schonaeus findet; dort heißt es: *Jesus, Vox inconspicua.*

Albrecht von Eyb.

In Menge und Beschaffenheit unterscheiden sich die Bühnenanweisungen Albrechts von Eyb von denen des humanistischen Dramas; sie sind sehr viel reicher und mannigfaltiger.

Bei den Personenverzeichnissen Albrechts von Eyb ist von klassischer Schlichtheit nicht die Rede; hier ist Titel, Personenverzeichnis und Argument nach der Weise der Volksstücke in eins verbunden, und nur die wichtigsten Personen sind genannt; so fehlen in dem folgenden Personenverzeichnis der Bruder des Bauern (S. 138), zwei Kupplerinnen (S. 143), ein Priester (S. 146) und Freunde (S. 149).

Dise lustig Comedien, genannt Philegenia, von ainer iunckfrauen also genannt, die will ich tauffen vnd nennen Metz — nach dem ich auch die andern vngewonlichen namen taufen wirde —, mag also nach jrer matery vnd argument eingefürt werden. Ain iüngling was genannt Petz, der het lieb ain iunckfrauen, genannt Metz, dieselben bracht er mit pitten, flehen vnd guten worten auß dem hauß von vatter vnd muter, füret sy haim vnd gebrauchet ir in wolluste nach seinem willen. als solchs künndig ward, das er sy nichtt lennger by ym mocht behalten, füret er Metzen zu seinem guten gesellen, genannt Letz, der hett sy auch nach seinem willen. Nach vil geschichten bedachten Petz vnd Letz das Übel, das sy an der iunckfrauwen hetten begangen, vnd gaben sy zu der Ee ainem reichen pauwren, genannt Goetz, für ain unckfrauwen; vnd ist dise Comedien fast lustig vnd frölich zu lesen vnd zu hören 119.

Volkstümlich ist auch die Art, die Namen auf einander reimen lassen.

In seinen Szenenüberschriften wird oft die Handlung des Zwischenakts erzählt; daraus ist dann

aber höchstens zu schließen, in welcher Gemütsstimmung die Personen sind; manchmal wird auch nur eine Art Kapitelüberschrift gegeben (28. 110).

Auch bei Albrecht von Eyb findet sich keine deutliche Dekorationsvorschrift. So ist z. B. S. 13 von einer Stadt die Rede, S. 15 vom Wasser; ob das aber wirklich dargestellt werden sollte, möchte ich bei diesen Übersetzungen sehr bezweifeln, schon deshalb, weil von einem Dekorationswechsel, der nach der Handlung bisweilen bedingt ist, nie ausdrücklich die Rede ist. Das Einzige, das allenfalls aus Albrecht von Eyb geschlossen werden kann, ist die Andeutung einer Tür; die wird man aber auch sonst voraussetzen können. *Nu geen sy an die thür vnd klopffen an* . . . 55; . . . *spricht Letz also vor der thür* 132.

Requisiten werden nur bei Eyb erwähnt, und auch hier ist es nur weniges. *Vtz liset die brieff* 41. *Als lutz der fremd von barben gieng, da eylet jm nach Neß, ir maid, vnd pracht ain guldin heftlin: daz solt lutz mit dem mantel tragen zu dem goltschmid zu machen* 86.

Für die Gesten kommt Albrecht von Eyb verhältnismäßig stark in Betracht. *Fritz des fremden lutzen knecht kame gangen vnd wenet, es wär sein herr, den man also pünde* 107. *Metz hube auf die hend gen got vnd sprach* 146. In der Geste des Bindens und des Gebetes liegt nichts Besondres, ich gebe sie nur als Belege dafür, daß diese Gesten erwähnt sind. Dagegen scheint mir in der bestimmten Bezeichnung des listigen Abgehens ein bemerkenswerter Zug hervorzutreten, der, rückwärts geschaut, an das Fastnachtsspiel erinnert, und, vorwärts geblickt, auf die Pickelhäringsmanieren hindeutet. *Als vatter vnd tochter von lutzen dem frömbden, den sy für vnsynnig hielten gangen waren vnnd schickten ainen knecht nach dem artzet, do saumet er sich nit vnd schmitzet dauon* . . . 101. *Lutz Ersahe nun, das er allain was, schmitzet auch daruon* . . . 105.

Für die Mimik finden sich auch nur bei Eyb eigentliche Vorschriften; allerdings muß sich der Schauspieler selbst, wie es ja gerade bei Vorschriften für mimische Bewegungen begreiflich ist, aus diesen Anweisungen heraus erst über die Mittel klar werden. *Fritz, der knecht ward irren an den personen baider lutzen* ... 111. *Lutz erschrack vnd sprach* 70. *Pentz sicht vtzen her geen vnd das er zornig ist* . . . 40.

Bei Albrecht von Eyb, wo wir keine Verse haben, spielt für die Deklamation der Affekt die Hauptrolle; dies ist auch nach der Verschiedenheit der Stoffe begreiflich. Zorn und Wut muß oft in der Deklamation zum Ausdruck gebracht werden. *Nu kompt Fritz, der knecht, zu lutzen dem fremden, seinem rechten herren, vnd sagt jm, wie er jn erlöset hab; wißt lutz nichts von den dingen, wann er nit der selb geweßt was, wirt zornig vnd spricht zu dem knecht also* 109. . . . *vor zoren sprichet er allso zu Lentzen, als wäre er gegenwürtig* 26. *Entz steet haimlichen an ainen ort vnd hört nennen vnd schelten lentzen, seinen gesellen* . . . 23. *spottet Lutzen vnd sprach* 72.

Das Mitsichselbstreden spielt nicht nur monologisch, sondern auch als Beiseitesprechen oder Leisereden eine umfangreiche Rolle. Folgende beide Formen finden sich dafür: *pentz geet an ain ort vnd redt mit jm selbs also* 49. *Lentz kommpt vnd redt mit jm selbs* . . . *nu redt er laut mit jn* 6. Man begegnet durchschnittlich alle fünf Seiten der Vorschrift *redt mit jm selbs* und darin geht Albrecht von Eyb über sein römisches Original hinaus, das allerdings Gelegenheit dazu bot.

In dem Stil der Anweisungen ist die bekannte Neigung zum Epischen hier besonders stark. Gewöhnlich wird die Zwischenhandlung in solch einer epischen Einlage erzählt; doch lernen wir sie dann auch aus Konsequenzen und darauf bezüglichen Worten kennen. *Als nu Entz mainet, lentz, sein gesell, het zu schicken mit bachis, seinem puler, do ward er zornig vnd gabe das gelt alles wider seinem vatter, das er hett pracht auß Epheso, vnnd*

sprichet allso: „Nv hab ich meinem vater wider geben das gelt“ 28.

Seltener sind Zwischensätze, die nur den Inhalt des Kommenden angeben. *Dises ist die letst rede diser Comedien, vnd werden da erkannt lutz der recht vnd lutz der fremd, das sy sein zwen gebrüder zwiling* 110.

Folgende Anweisung halte ich für einen Wink für den Leser: *Hie, was er redt, das ist erdacht vnd nit war, das er den herren teüsch vmb das gelt; vnd antwurt jm allso* 16.

Während das Präsens das vorherrschende Tempus ist, tritt in den epischen Zwischenangaben bemerkenswerterweise das Praeteritum ein, eine Enthüllung der epischen Auffassung, wie sie sonst kaum so drastisch vorkommt (doch vgl. S. 70); sobald aber wieder von der Handlung die Rede ist, stellt sich das Präsens wieder ein. *Als pentz der knecht kam in die statt, do bekame jn lentz, seins herren gesell, als er begert hett, vnnd sprichet Pentz allso* 13. Streng durchgeführt ist diese Scheidung jedoch nicht, wie S. 12 zeigt.

Es könnte nahe liegen, in der bunteren und anschaulicheren Ausstattung der Eybschen Stücke einen Reflex von szenischem Leben zu sehen. Aber davor möchte ich doch warnen. Nur volkstümlich, nicht theatralisch ist diese Art Eybs. Schon das vorherrschende Präteritum, das selbst in den einleitenden Periochen der lateinischen Dramen nicht üblich ist, kennzeichnet das episch gedachte Lesedrama.

III.

Das Drama des 17. Jahrhunderts.

Das auf deutschem Boden aufgeführte Drama des 17. Jahrhunderts kann man in vier Gruppen teilen: die Stücke der Wandertruppen, die ohne fremden Einfluß entstandenen Volksstücke, die Jesuitendramen und die Renaissancedramen. Auch hier ist die Scheidung hauptsächlich aus äußeren Gründen vorgenommen.

A. Die englischen Komödianten und die Bandenstücke.

Die Stücke der englischen Komödianten und die unter ihrem unmittelbaren Einfluß in Deutschland entstandenen geben überreichliches Material für die vorliegende Betrachtung her; während bisher in der Regel aus wenigen Anmerkungen vorsichtige Schlüsse gezogen werden mußten, liegt jetzt die Schwierigkeit darin, aus der Fülle der Anweisungen die wichtigsten herauszufinden, ohne dabei diese Fülle als Grundlage für das Allgemeine aus dem Auge zu verlieren.

Auf dem Titelblatt der 1620 und 1630 erschienenen Sammlungen[1]) englischer Komödiantenstücke heißt es: . . . *der Gestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar*

---

1) Die 1670 erschienene dreibändige Sammlung steht sichtlich unter französischem Einfluß; schon das Titelbild, das einen feierlichen Akt am Hofe eines orientalischen Herrschers darstellt, und der Zusatz auf dem Titelblatt, daß es sich um Stücke handle, *so . . . in Frankreich seynd agiret und praesentiret worden*, zeigen das.

leicht darauß Spielweiß widerumb angerichtet, vnd zur Ergetzlichkeit vnd Erquickung des Gemüths gehalten werden können. Wir sehen also, daß es sich durchaus nicht um Lesedramen handelt, und daß wir berechtigt sind, aus den Bühnenanweisungen auf die Bühnentechnik zu schließen. — Obwohl der „Liebeskampf“ (1630) Noten enthält, ist doch der Beginn der Herrschaft des lyrisch-opernhaften Elements erst in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zu setzen. Die Prosastücke weisen fast traditionell mehr Vorschriften auf als die in Versen verfaßten; der Hauptgrund scheint mir die aus dem Zusammenhang mit der Antike erwachsene Würde des Versdramas zu sein, die auch schon damals Ruhe verlangte. Das Singspiel endlich, das in Strophen verfaßt ist, läßt bei seiner Formstarrheit und in Anbetracht dessen, daß die Dichter vom Schauspieler, wenn er singen muß, weniger Bewegung zu verlangen pflegen als sonst, die Anweisungen ganz zurücktreten; es ist auch zu bedenken, daß es sich hierbei recht oft wohl nur um ein sogenanntes Textbuch handelt, das ja im wesentlichen nur den Wortlaut des Gesungenen geben will.

Der Einfluß der englischen Komödianten auf die deutschen Theaterverhältnisse muß beträchtlich gewesen sein; erst von jetzt ab kann man eigentlich von theatralischen Wirkungen sprechen, allerdings selten im guten Sinne. Literarisch ist dieser Einfluß erst in zweiter Linie; denn nicht Originalstücke englischer Dichter kommen auf die Bühne, sondern Bearbeitungen oder Anlehnungen, die von routinierten Bühnenmenschen hergestellt sind. Vergleichen wir z. B. ein Shakespearisches Originalstück mit seiner Bearbeitung durch die Komödianten, so wird uns der Mangel der Anweisungen im Original auffallen; jedoch bedenke man dabei, daß Shakespeare selbst bei den Aufführungen seiner Stücke mitwirkte, und daß seine Spiele, namentlich die Komödien, auch ohne besondere Vorschriften schon von selbst theatralische Wirkungen erzwingen. —

Wir befinden uns in einer Zeit wuchernden Komödiantentums, dem erst durch das Aufblühen der großen Theaterstädte ein festes Ziel gesetzt wird. Von dem Meistersingerdrama, dem die Komödianten Konkurrenz machten, ist leider nichts mehr vorhanden; wir wissen nur, daß die Meistersinger den Komödianten oft das Leben erschwerten, indem sie ihnen die Spielkonzession nicht bewilligen ließen; allenfalls können wir aus Weises „Tobias“ und dem „Peter Squenz“ des Gryphius, die ja doch Meistersingerdramen[1]) parodieren, auf die dürftigen Bühnenmittel Schlüsse ziehen. Handwerker tun sich zusammen, um unter einem Prinzipal ein Drama einzustudieren, dem ein bekannter Stoff zugrunde liegt; das Requisit soll die Vorstellung beleben, aber man behilft sich hierbei mit bis zur Lächerlichkeit unzulänglichen Hilfsmitteln.

Die „größte Attraktion“ einer damaligen Wandertruppe war der Spaßmacher, die beliebte aus England eingeführte Possenfigur des gefräßigen, feigen, prahlerischen, schnippischen und gemeinen Pickelhärings, dem in Italien etwa der Pantalone und in Frankreich der Scaramouche entspricht; außer *Pickelhäring* sind die Bezeichnungen *Jan*, *engelländischer Narr* und *Hans Worst* am geläufigsten. Der Spaßmacher fehlte zwar auch den früheren deutschen Stücken nicht; Boten, Diener oder Teufel sorgten für die Belustigung des Publikums ganz besonders, aber eine wirklich ausgeprägte Figur wird der Spaßmacher in Deutschland erst durch den Einfluß der englischen Komödianten, der erst weit später durch italienische Possenfiguren ergänzt wird; die grobianische Literatur kommt um 1600 als ein weiterer Faktor hinzu. Erst Gottscheds Bemühungen brachten einige Einschränkung der allzu derben Späße des Pickelhärings.

1) Angaben für das Publikum.

Der Titel der Komödiantenstücke zeigt in der Regel die Absicht, Spannung zu erregen, indem zur

1) Max Herrmann wird uns darüber unterrichten.

Nennung des oder der Helden eine Andeutung über den Inhalt hinzugefügt wird. Die Gattungsbezeichnung wird in der Regel eng mit dem Titel verflochten.

Comoedia
Vnd
Macht des kleinen Knabens
Cupidinis L. K. I.

Comoedia Von dem verlornen Sohn, in welcher die Verzweifelung und Hoffnung gar artig introduciret werden Tittmann 45. *Comoedia Von Fortunato und seinem Seckel und Wünschhütlein, darinnen erstlich drei verstorbenen Seelen als Geister, darnach die Tugend und Schande eingeführet werden* Tittmann 75. *Tragoedia Der bestrafte Brudermord oder: Prinz Hamlet aus Dänemark* Crei. 147.

Bisweilen genügt es, den oder die Helden zu nennen; dadurch allein wird oft schon genug auf den Inhalt hingedeutet.

Eine schöne lustig triumphierende Comoedia von eines Königes Sohne aus Engelland und des Königes Tochter aus Schottland Tittmann 197. *Eine schöne lustige Comoedia von Jemand und Niemand* Tittmann 125. *Comoedia Von Julio und Hippolyta* Tittmann 175. *Comoedia Von den Aminta vnd Silvia* L. K. II. *Eine kurtzweilige lustige Comoedia von Sidonia vnd Theagene* E. K. V.

Die Inhaltsangabe allein ist nur selten als Titel gewählt. *Der Verliebten Kunstgriffe* E. u. F. K. II, 66. *Tugend- und Liebes-Streit. Freuden-SPiel* Crei. 71. *Tragoedie. Vnzeitiger Vorwitz* Crei. 259. Einmal genügt sogar die Gattungsbezeichnung als Titel: *Tragi Comoedia* Crei. 191.

Dieselben Verhältnisse finden sich bei Ayrer und bei Heinrich Julius von Braunschweig, nur daß hier oft noch Aktzahl und Anzahl der Personen nach Art der alten Fastnachtsspiele, mit denen zumal Ayrer zusammenhängt, zum Titel hinzutreten. *Schröckliche Tragedi. Vom Regiment vnnd schändlichen Sterben des Türckischen Keisers Machumetis des andern dis Namens, wie er Constantinopel eingenommen vnd gantz grausam tyrannisirt, mit 27 Personen, hat fünff Actus* Ayr. 737. *Hofflebens Kurtzer Begriff, in ein kurtzweiliges Possenspiel mit neun Personen gefertigt* Ayr. 2589.

Das Prinzip der Anordnung im **Personenverzeichnis** ist hier gewöhnlich die weltliche Rangordnung in Verbindung mit der Bedeutung der Rollen.

Personae.

Vespasianus.
Römische Käyser[1]).
Titus Andronicus.
Andronica.
Aetiopissa Königin auß Mohrenland, Käyserin.
Mcrian.
Helicates Königin auß Mohren, erster Sohn.
Saphonus Königin auß Mohren, ander Sohn.
Andronicae Gemahl.
Victoriades.
Bote.
Weise Wächter Crei. 18.

Die Frauen stehen nicht immer nach, wie eben „Andronicae Gemahl" zeigte; vgl. ferner:

Rosalina Sponsa et
Listanus Sponsus Crei. 192.
Juliana }
Amandus } *Mann vnd Weib* Crei. 260.

Seltner findet sich die Anordnung nach der Reihenfolge des **Auftretens**.

Personae:

Marsianus, }
Carniel, } *zween Grafen*
Arcial, König.
Arcials sein Gemahl.
Ellidor, König
Ellidoris, Königin.
Jemand.
Niemand.
Gar-nichts, Niemands Jung.
Zweene Bürger.
Alter Mann.
Junge Frau.
Wachtmeister.
Bauer.
Thorwächter.

---

1) Der römische Kaiser steht hinter Vespasian, weil er im Beginn des Dramas noch nicht Kaiser ist.

Secretarius.
Edowart, König Ellidori Bruder.
Kellner.
Soldat. Tittmann 126[1]).

Fast jede dieser Personenlisten zeigt aber ihre Besonderheiten. Die weltliche Rangordnung wird gekreuzt durch Bildung von Familien- oder Hofgruppen; wichtige Personen rücken unwillkürlich vor unwichtige: ceteris paribus spielt die Folge des Auftretens auch da mit, wo es an sich sonst nicht maßgebend ist. Wo nach dem Auftreten geordnet ist, sind wenigstens die Personen derselben, zumal der ersten Szene, nicht nach der Redefolge, sondern nach der Würde aufgeführt (z. B. Creiz. 72). Die Frauen bilden nicht wie bei Shakespeare besondere Gruppen, sondern werden eingereiht, woraus ich aber Schlüsse auf die Darstellung der Frauenrollen nicht ziehen möchte. Allgemein gilt, daß die komischen Figuren am Schluß stehn, und daß die Nebenfiguren ohne Namen, zumal im Plural (z. B. Räte, Meiß. 131) gern hinter die benamten rücken.

Die Personenverzeichnisse zu Ayrers Stücken stimmen zu den englischen, nur daß sie nicht am Anfang der Stücke stehen, sondern am Ende, und daß erläuternde Zusätze nach Art der deutschen Fastnachtsspiele zu den einzelnen Personen hinzutreten. Sie sind also, wie begreiflich, Hans Sachs ähnlicher.

Die Personen in das Spil:

1. *Ehrnholt.*
2. *Tullius Hostilius, der König.*
3. *Leander, sein Cantzler.*
4. *Severus,*
5. *Horatius, zwen Römischer Rathsherrn.*
6. *Primus,*
7. *Secundus,*
8. *Tertius, des Horatij 3 Söhn.*
9. *Heraclea, sein Weib.*

---

1) Allerdings treten die Königinnen vor den Königen auf, hinter denen sie im Personenverzeichnis stehn; auch fehlen einige Personen.

10. *Horatia, sein Tochter.*
11. *Medea, jhr Magd.*
12. *Curiatius primus, der Breutigam,*
13. *Curiatius secundus,*
14. *Curiatius major, drey Albanischer Ritter.*
15. *Albanus,*
16. *Gendelon, zwen Albanischer Rathsherrn.*
17. *Mecius Sefferius, der Albaner Hauptmann.*
18. *Asistus, ein Burger von Vejum.*
19. *Fidonius, ein Burger von Fidena.*
20. *Jahn, der Bott oder Engelendische Narr* Ayr. 189.

Die Personen in das Spil:

1. *Simplicius, der alt einfältig reich Burger.*
2. *Duplicia, sein jungs falsch Weib.*
3. *Amator, der Buler.*
4. *Jann Posset, deß Simplicii einfältig Knecht* Ayr. 2927.

Angabe des Schauplatzes, wie wir sie recht modern in gleichzeitigen Jesuitenstücken finden, und Angabe der Zeit fehlen fast gänzlich. *Der Schauplatz ist Erstlich der Königliche Pallast Zu Cypern, hernach die Statt Venedig* Meiß. 131.

2) Angaben für die Inszenierung.

Von einem Vorhang ist noch nicht deutlich die Rede. Bei Creizenach heißt es Seite 116: *sanffte Music, und wird die hintere Guardine auffgezogen, in welcher ein Bette stehet.* Diese Anweisung deutet auf die Tatsache, daß die Komödiantenbühne geteilt war. Allerdings läßt der Ausdruck *hintere Guardine* auch eine vordere mutmaßen; jedoch ist diese nie ausdrücklich erwähnt, und der Schluß von der hintern Gardine auf die vordere ist nicht zwingend. — Im ersten Bande der 1670 erschienenen Sammlung wird vom Schließen und Öffnen der Bühne gesprochen, und es ist anzunehmen, daß damit die ganze Bühne gemeint ist.

. . . hinder dem geschlossenen Schauplatz wird ein schönes liebliches Stückchen musiciret.

Handlung.
Erster Auftritt.
Nach Eröffnung deß Schauplatzes gehet Inistarchus mit dem gantzen Staat seines Hofes auff E. u. F. K. I, 547.

Die Zwischenakte werden fast immer durch Musik ausgefüllt. *Allhier muß eine heimliche Music gehalten werden. Actus Quintus* Crei. 310. . . . *hinder dem geschlossenen Schauplatz wird ein schönes liebliches Stückchen musiciret* E. u. F. K. I, 547. *Hier muß eine kleine Musica gehalten werden* L. K. I. *Hier muß eine stille Music gehalten werden an stat der Nacht weil sich sonst nichts wol wil Agiren lassen. Das also mit der Music diese Scena erfüllet* [1]) L. K. III. Ebenso ist es bei Ayrer: *Man schlegt auff mit Seytenspielen, wie man die haben kann, vnd gehen inn einer Ordnung alle ab* Ayr. 997.

Bisweilen tritt auch der Pickelhäring in den Zwischenakten mit extemporierten Späßen in Aktion (vgl. Anz. f. d. A. XXII, 296 ff.). *Allhier agiret Pickelhäring* Tittmann 81. 87. (mitten im Akt 89. 91. 114).

Man hatte auch ganz besonders für die Zwischenakte hergestellte Spiele, die an die Einlagen bei Molière erinnern. Am Ende der 1620 erschienenen Sammlung sind fünf Singspiele abgedruckt, die durch folgende Überschrift eingeleitet werden: *Nachfolgende Engelische Auffzüge können nach Beliebung zwischen die Comoedien agiret werden.*

So sind die Akte wenigstens äußerlich durch scharfe Einschnitte getrennt; es handelt sich außer der Musik zwischen den Akten meist um ein prozessionsartiges Auftreten: *Wird getrompetet, gehn hinein* Tittmann 44. Bisweilen tritt ein symbolisches Leerbleiben der Bühne ein: *Gehn hinein. Umb ein wenig kömt der Sohn heraus* Tittmann 208. Hinter den Kulissen geht eine Begegnung vor sich: *Gehen hinein; über ein wenig kommen sie wieder* Tittmann 209. Es muß Zeit vergehn, und

1) Über *submisse musicieren* vgl. die Effekte des Melodramas S. 113.

der Ort muß wechseln. Recht deutliche Beispiele hierfür finden sich begreiflicherweise in dem Fortunatusspiel: *„Nun wünsche ich mich in Hiberniam ins Kloster“. Fahren davon, nun kommen sie wieder heraus. „Allhier ist das Kloster“*, . . Tittmann 115. Noch einfacher wird der Ortswechsel durch ein paar Schritte angedeutet: *Geht ein Schritt oder sechs fort* Tittmann 54.

Auch bei Ayrer ist ein Dekorationswechsel, wie wir ihn bei den Jesuiten ganz deutlich haben, noch kaum gesichert; es handelt sich höchstens um Herbeischaffung von Mobiliar: *Jetzt richt man den tempel zu* Ayr. 2316; *Sie richten beede den Tempel zu mit Tebichten, Altarn, brinnenden Liechten, setzen vil Bilter auff den Altar vnd richten ein Seulen auff mit einem Jupiter* Ayr. 24.

Ehe wir weiter über die Dekoration sprechen, ist wohl ein Wort über die Komödiantenbühne angebracht. Das Passionsspiel hatte auf freiem Schauplatz, sozusagen auf einer Simultanbühne stattgefunden, das Fastnachtsspiel meist in der Schenke im Kreise der Umstehenden oder auf einem Podium, das Schuldrama im Schulzimmer, im *auditorium primae classis* oder im Festsaal des Rathauses oder auch unter freiem Himmel, (nur die Jesuiten stehen im schroffen Gegensatz dazu), die Komödianten endlich haben die geteilte Bühne. Rechts und links wird die Bühne gewöhnlich durch Teppiche abgeschlossen, die von den Logen der Zuschauer herabhangen; den Hintergrund bildet gewöhnlich ebenfalls ein solcher Teppich, der eine Tür oder zwei Türen hat; dieser so umschlossene Raum wird die *Brücke* genannt, aber auch *theatrum* (Crei. 89), *Platz* (Crei. 193) und *Plan* (Crei. 282); der Hintergrund der Bühne ist noch besonders durch einen mittleren Vorhang abgetrennt und stellt gewöhnlich das Innere eines Hauses dar, während der übrige Teil jede beliebige Örtlichkeit bedeuten kann. Mitten im Hintergrund der Bühne befindet sich endlich gerne noch ein Balkon (Crei. XCII), zu dem Stufen hinaufführen. Von den Bühnenanweisungen, die dieser Beschreibung

recht geben, seien folgende angeführt: *Es antwortet ihm einer unter den Tapetichten* Tittmann 67; *„Allhie kom ich in den Wald, da ich meinen Barsabam wohnend habe; ... Nun aber muß ich ihn doch fragen, was meine Tochter vor einen Gemahl bekommen werde". Gehet hinein, kömt auf der andern Seiten wieder. „Holla, holla, mein getreuer Diener Barsabas ..."* Tittmann 218; *Titus siehet von oben hinunter* Crei. 47; *Die Innere Scena eröffnet sich, Sietz der Hertzog, Florello, Santineli Vnd Grimaldi Zu gericht ...* Meiß. 180; *Sie gehen mit als sie bald beym Fürhang* (das ist die Mittelgardine) *seyn kehret Schrämgen wiederumb* L. K. II.

Was nun noch über die Dekoration zu sagen ist, beschränkt sich auf Versatzstücke und Mobiliar. Es handelt sich um die einfachsten Vorrichtungen, so sehr auch Effekte angestrebt werden; die Maschinen der Jesuiten fehlen noch fast gänzlich. Baum und Brunnen ist so ziemlich alles, was sich an Versatzstücken findet: ... *setzet sie unter den Baum* Tittmann 100. Das Mobiliar ist ebenfalls einfach und wird nur an den Stellen erwähnt, wo es gerade gebraucht wird: *Jetzt kömt die Wirthin heraus, wil den Tisch decken* Tittmann 57; *Der Diener setzt dem Pickelhäring einen Stuel hin* Crei. 94; ... *vnter dessen wird die Taffel zugerichtet, vnd die Pasteten auffgetragen* ... Crei. 50; *König sitzt an einem Tisch, worauff Kron und Scepter lieget* Crei. 84; *Juliana gehet abe. Alacinna treget Bäncke vnd Tisch vnd alles widerumb vom Plan* Crei. 282; bedeutender: *Hier präsentirt sich im Tempel ein Altar* Crei. 168.

Die Stücke von Ayrer und Heinrich Julius bieten etwas mehr als die der englischen Komödianten[1]). Die Bühneneinrichtung ist im wesentlichen dieselbe (Ayr. 306. 972. 981. 982. 2346. 3157). Bei Heinrich Julius von Braunschweig heißt es 417: *Pamphilus springet zum Fen-*

1) Zu den Stücken in der Art der englischen Komödianten rechne ich auch dem Titel gemäß den „Liebeskampf", ohne zu übersehen, daß hier schon französisch-italienische Motive stark hereinspielen.

ster hinaus. Vielleicht hat sich in einer Wand irgend eine dementsprechende Öffnung befunden. — Die Eintrittsstelle wird gewöhnlich mit *auffgang* bezeichnet; damit ist noch nicht gesagt, daß die Bühne höher liegt als die Ankleideräume; vielleicht ist dies aber doch anzunehmen, denn Ayr. 2742 heißt es: *Jann schreyt auff der Stiegen.* — Besonders wichtig aber ist für Ayrer die Versenkung, das *Loch, so in der Prucken ist* (Ayr. 1234); bei den Effekten werde ich es noch einmal zu erwähnen haben.

Das Hauptversatzstück ist auch wiederum nur der Baum (Heinr. Jul. v. Br. 368; 383. Ayr. 1114). Ayr. 2206 wird ein Brunnen erwähnt. — Daß eine Scheidewand auf der Bühne angebracht ist, wenn zwei Schauplätze gleichzeitig dargestellt werden mußten (Ayr. 832), glaube ich nicht. — Heinrich Julius von Braunschweig bedarf einmal einer recht realistischen Dekoration: *N. B. Der Fleischer hatt seine Buden auffgemacht vnd hatt darin feil allerley Fleisch von Ochsen, Lemmer, Kelber, Hammel vndt Schweinen, vnd sein Wage dabei hatt es auch ein teyls in stucken wie er sie verkauffen wil gehawen* Heinr. Jul. v. Br. 755. — Das Mobiliar bietet nichts Besonderes.

Bei der Einfachheit ihrer Bühne und Dekoration ist es begreiflich, daß die englischen Komödianten mit dieser Bühne selbst kaum Effekte zu erzielen suchen. Einmal wird einem König ein Spiegel vorgehalten, in dem er den zukünftigen Gatten seiner Tochter erblicken soll; es kommt dann das Paar herausgetanzt, das der König nur im Spiegel sieht (Tittmann 225). Ganz auffallend, obwohl bei den Jesuiten gang und gäbe, ist folgende Anweisung: *Cupido oder Venus in Wolcken* Crei. 120; sie stammt aus dem „Tugend- und Liebes-Streit“ von 1677. Ebenso sind in der Sammlung von 1670 einige Dekorationseffekte erwähnt: *Der Triton und die Sirene sincken unter das Wasser* E. u. F. K. I, 137; *Wie sie den Arm auffhebt und den Renatum mit dem Pfeil erschiessen will*

kompt Cupido in der Lufft E. u. F. K. I, 138; *Cupido erscheinet in der Lufft mit vier kleinen Cupidons* E. u. F. K. I, 142.

Mit Lärm, Musik, Blut und Feuer suchen die Komödianten ihre Effekte zu erzielen. Lärm oder Musik — meist hinter der Szene — deutet entweder die Vorbereitungen zu einem Kampf oder diesen Kampf selbst an. *Wird Lärm geblasen, . . .* Tittmann 200. *Wird getrompetet und auf der Trummel geschlagen* Tittmann 228. *Jetzt rufet einer, der drinnen ist: „Ihr Soldaten, ein jeder in seiner Ordnung, denn der Feind ist uns nahe“* Tittmann 229. *Wird inwendig ein tumult gemacht, und schleppet der Satyr die Petrona gantz zerrissen und blutig an Ihren Kleidern über das Theatrum* Crei. 89. Auch die fröhliche Jagd kann durch Lärm angedeutet werden: *Wird zur Jagd geblasen, . . .* Tittmann 141; *Wird ein Jägergeschrey* Crei. 92.

Das Auftreten hoher Persönlichkeiten wird durch einen Tusch angekündigt: *Wird getrommet, kommen die Könige, . . .* Tittmann 155. — Beim Zutrunk setzt ebenfalls die Musik ein: *Trinkt, wird getrompetet* Tittmann 38 (Crei. 150; 152; 154).

Eng verwoben ist die Musik mit der Handlung des „verlorenen Sohnes“. *Die Spielleute geigen auf; der Sohn trinkt der Tochter eins zu, und also reiheumb zweimal, . .* Tittmann 58. Melodramatische Wirkungen finden sich nicht nur in diesem Stück, sondern auch sonst: *Die Spielleute fangen wieder an, geigen gar submisse, also daß man dabei reden kann; der verlorne Sohn küsset die Jungfrau. Reden heimlich mit einander* Tittmann 58 (95); *Traurige Music, Julieta ligt in Monument* Cohn 395; *sanffte Music* (dazu ein Monolog). *Die Music höret auff* Crei. 84.

Grausame Effekte werden oft gesucht, und bisweilen werden die Mittel genau beschrieben.

Der elteste Bruder wird erstlich herüber gehalten, er wil reden, aber sie halten jhm das Maul zu. Titus schneidet ihm die Gurgel halb abe. Das Blut rennet in das Gefäß, legen jhn da das Blut

außgerennet, todt an die Erden . . . Helt jhn eben so die Gurgel herüber. Er weigert sich hefftig zum Tode, wil reden, aber sie halten jhm das Maul zu. Titus schneidet jhm in die Gurgel, das Blut wird auffgefangen, darnach todt an die Erden gelegt Crei. 48. *Fellt in Verzweifflung, leufft mit dem Kopff an die Wand daß das Blut vnter dem Hut herfür tringet, welches mit einer Blase, gar wol gemacht werden kan* Crei. 221 (32. 35. 322). *Sie kommen wieder* (vom Duell) *sein voll Bluts* Tittmann 162. *Hier fangen sie an zu streiten da der König in Kopff gehawen wird daß er nieder fellet welches so in dem Hut gemachet werden kan daß es Blut giebet* L. K. III. *Ziehet einen Vorhang auff hinder welchen Arpilior stehet doch oben mit dem Kopff vermacht das man denselbigen nicht sehen kan auff der Erde muß aber ein gemachter Kopff liegen* L. K. III.

Feuer- und Blitzeffekte treten dem gegenüber in den Stücken der englischen Art zurück. *Petrona Geist mit Feuer und einer Fackel in der Hand gehet ein* Crei. 93. *Geist geht über das Theater. geblitzet* Crei. 170.

Ayrer und Heinrich Julius von Braunschweig haben dieselben Effekte, in vielem gesteigert. Auch hier deutet Lärm eine Schlacht an (Ayr. 451. 1811), Hörnerschall bezeichnet eine Jagd (Ayr. 2279). Beim fröhlichen Abziehen spielt man auf: *Sie gehn alle ab, Pfeiffen auff, was man für Instrumenten haben kann. Doch weil diß nicht in die Histori gehört, darff man kein vnkosten drauff wenden* Ayr. 965. Recht hübsch ist eine Parodie: *Sie Musiciren zusammen, Es ist aber falsch was sie machen, vnd dissonirt durchaus, so wol in singen als auff den Instrumenten* Heinr. Jul. v. Br. 542. Ferner findet sich auch die Vorliebe für blutige Effekte, deren Mittel noch deutlicher beschrieben werden.

Wenn der Petrian mit trucknem Papier den Niclaus schiest, hat er innwendig ein kleines Sprützlein voll Prsillich, das druckt er, als griff er an die Wunden, sprützt die Prisill durch ein löchlein auß dem Wammes, wie Blut, so turckelt er vmb, biß er stirbt, vnd lests folgends außlauffen Ayr. 908. *Crescentius setzt sich, der Hencker thut, als schneid er jm Ohrn vnd Nasen ab, würffts wegk, hat darzu ein blutig gemachtes Gebendt, damit verbindt er jm die Nasen . . . Der Henker sticht ihm die Augen auß, bindt jhm fluchs ein blutigs Tuch darfür, fürt jhn zum loch vnd sagt* Ayr. 455. *Sie gehn bis zum Vfgerichten galgen . . . Fritz henckt In, bis er Abgezabelt hat . . . Er Wirfft In hinein In die gruben vnd geht ab* Ayr. 3392. *Ramus geht ein in gestalt eines alten Weibs, tregt ein Kohlfeuer in eim hafen, darinnen*

steckt ein brennzeichen . . . Ayr. 1888. *Er reckt die Hand dar, hat aber zuvor ein kurtzen holtzhackerspan in Händen, thut die Händt auff. Ramus brendt auff den span; wenn ers verricht, so zuckt Malefictus* Ayr. 1890. . . . *wie sie zum aller lustigsten sein, verlieren sich auff dem Tische aus dreyen Schüsseln die Essen, vnd erscheinen an stadt desselben die Drey abgehawene Köpfe, . . .* Heinr. Jul. v. Br. 391. (Ayr. 498. 901. 1418. 1460. 1475; Heinr. Jul. v. Br. 368.)

Die Feuereffekte sind in den deutschen Stücken reichhaltiger; namentlich Ayrer liebt sie sehr. Der Teufel dokumentiert sich fast immer durch Feuerspeien. *Asmotheus, der Teuffel, geht ein, speit Feur auß vnd sagt* Ayr. 663. *Demon, der Teuffel, geht ein mit grossen feurspeyen vnd erschrecklichen Geberten vnd sagt* Ayr. 474. (2690). Geister tragen gewöhnlich Feuer auf dem Kopf. *Er legt sich wider nider vnd schläft; so komt ein Gayst mit einem grosen gereusch Vnnd Preneten Feur Vf dem Kopf und send im di hend uf den Ruckh gebunden Vnd ein langer strickh am halß Vnd Weyß angelegt und sagt* Ayr. 3393.

Auch für komische Wirkungen wird Feuer verwendet. *Jetzt sind Racketla ober vnd vnder jm, hinder vnd vor jm, die werden angezünd. Jahn schreit* Ayr. 2018. *Der Teuffel zünd jm ein Racket am latz an, . . .* Ayr. 2019.

Ferner finden sich Feuereffekte, die mit der Dekoration im Zusammenhang stehen. *Ob man nun ein Feurwerck, als ob das Kloster Brünne, deßgleichen ein zetter vnd jammergeschrey machen will, steht bey dem, der das Spil recht anrichten kan* Ayr. 1686. *Daß feur schlecht wider zur hellen Rauß* Ayr. 3224. Auch die Himmelserscheinungen sucht man nachzuahmen: *Kompt ein grosser Donnerschlag, fellt das Feur vom Himmel. Der Bischoff fellt vmb . . .* Ayr. 625. *Er steht vnder den Baum, so regnets. Das Wasserwerk ist aber also gemacht, das oben Wasser in einer hencketen Multter verdeckt gossen worden, und die Multter hat hinden ein schnürlein. So nun der Jahn an dem schnürlein gemechlich an zeicht, so felt das Wasser in ein Sieb, das auch mit wedlen verdeckt ist, vnd fellt auff Jahnnen, macht jhn zimlich naß, vnd wenns als auß gossen ist, springt er wider rab* Ayr. 2017.

Feinere Lichteffekte sind sehr selten. *Sie gehn gegen dem Altar; so tregt man die Rea auff einer Bar daher vnd gehn die zwo Vestalischen Nunnen, Labina vnd Braca, auch mit, die tragen brinnende Liechter, vnd man setzt sie nieder* Ayr. 46.

Zweierlei Effekte zumal gehen bei Ayrer wesentlich über das bei den englischen Komödianten Gebotene hinaus: die wilden Tiere (entweder Atrappen oder kostümierte Menschen) und die Verwendung der Versenkung; allerdings forderte der Stoff diese Effekte.

Er zeicht die zähn rauß, . . . Der Trach laufft rauß. Jason helt jm den Stein für. Darnach zuckt er das Schwert vnd schlegt jhn todt . . . Jetzt steigen vnten durch die Löcher auß der Prucken etliche Riesen in harnischen rauß . . . Ayr. 1225. *Der Wurm kompt, schlegt sich lang mit Valentin; endlich stirbt er . . . Sie nemen die Zung vnd etliche Zän vnd gehn mit ab* Ayr. 1497. *Der Löw laufft vor, der Trach hernach. Endlich, da er zu Wolff Dieterich kompt, hilfft er dem Löwen, streitt mit dem Trachen* Ayr. 1152. *Wenn mans haben kan, soll ein Wölffin das Kind weg tragen vnd in ein Ecken legen* Ayr. 976 (1114. 1164).

Ferner findet sich die Versenkung, die hauptsächlich bei plötzlichem Erscheinen von Geistern und überirdischen Wesen verwendet wird.

Elberich, der Zwerg, verschwindt; das künt man also machen, das man daß loch in der Brucken also machet, das es vnter sich auff gieng; so könd man steuper darunter setzen, an die könnt man bender binden vnd sie inwendig hinder sich ziehen, so spreng der Zwerg hinein Ayr. 1035. *Pacollet machet einen Creiß mit seinem stab mit vil caractern; so springt herauß ein Teuffel . . .* Ayr. 1552. *Satanas springt wider in sein loch* Ayr. 1553 (1414. 1566. 1706). Aber auch beim Kampf auf der Tiberbrücke *springen sie in die Tiber oder das loch* Ayr. 406; wie denn Brücke und Loch bei ihm sehr gern verwendet werden.

Die den Schauspieler eng angehenden Requisiten lassen sich hier in zwei Gruppen scheiden: wir können solche, die zur Verdeutlichung der Handlung dienen, von denen trennen, die, mehr zum Kostüme gehörig, den Stand oder Charakter der dargestellten Person interpretieren helfen. Es kommt den Komödianten nicht allein darauf

an, alles in hörbare, sondern vor allem auch in sichtbare Handlung umzusetzen. So wird zum Beispiel sofort deutlich, daß wir die Königin nicht mehr in der Fülle ihrer Macht vor uns haben, wenn es heißt: *Schmarotzer bringt Wasser und Brot* Tittmann 134. — Ferner wird die vorangegangene Handlung aufgeklärt. *Der Diener gehet weg, aber Romulus gehet in großer Betrübnüs, und findet mitler Weile den falschen Brief, welchen des Fürsten Tochter vor Unwillen in zwei Stück gerissen* Tittmann 192. Realistische Verdeutlichung: *Jetzt kömpt herauß die weise Muhme, hat ein junges schwartzes Kindt im Arm, welches der Morian mit der Käyserinnen gezeuget* Crei. 39.

Bewirtungsszenen werden mit allem Nötigen ausgestattet. *Die Wirthin schenket unterdessen in die Römer Wein und thut den Zucker auf die Scheiben* Tittmann 57. *Der Jung gibt Karten* Tittmann 59. *Gehet abe und bringet Wein vnd Obst* Crei. 279. *Wurmbrand, Sibylla gehen ein, haben einen Becher Wein und kalten Braten bei sich* Kunst 154.

Belebt wird eine Szene, wenn ein Spiegel gebracht wird, in dem man ferne Vorgänge sehen soll (Crei. 270); es wird nicht etwa prophezeit. — In dem Romeo- und Juliastück finden wir Requisiten, die mit dazu beitragen, die Stimmung zu erhöhen: *Paris mit ein Korb voll Blumen und Jung* Cohn 395; *Stränt die blumen auff sie* Cohn 397; *Romio mit einem Jung vnd lautten* Cohn 339.

Da es sich nicht selten um Kampfszenen handelt, sind oft Waffen erforderlich; zum Fortunatusstück bedarf man des Glücksseckels und des Wunschhütleins. Die possenhafte Handlung wird durch das Requisit in ihrer Wirkung noch verstärkt. *Alter gibt jhn einen Schilling drüber seyn wol 50 Zettel gewunden* E. K. IX.

Ein besonders angehängtes Requisitenverzeichnis, wie wir es auch in der Haupt- und Staatsaktion über Karl XII. haben, findet sich Meiß. 189: *[Wass] man zu der Comoed Braucht. Trohn, Tisch, Feder, Tinte, Papier, Doctors Kleidt, Dieners Kleid.*

Bei Ayrer und Heinrich Julius sind die der Handlung parallelen Requisiten verhältnismäßig seltener (Ayr. 43. 526. 1218. 1219. 3002; Heinr. Jul. v. Br. 267). Als es sich bei Ayrer um eine Keuschheitsprobe handelt, heißt es: *Labina geht ab, bringt ein Sieb* Ayr. 40.

Daß der verlachte Hidalgo Vincentius *mit faulen Eyern vom Platze* geworfen wird, verdient wohl Erwähnung (Heinr. Jul. v. Br. 731): behandelte man auch erfolglose Schauspieler so?

Häufiger sind in der ganzen Gruppe die Requisiten, die auf Charakter oder Stand der Personen Bezug haben. Für den Pickelhäring und seine Frau sind der Prügel und der Marktkorb beliebte Requisiten (Tittmann 8. 18. 19; Crei. 75). — Da der Pickelhäring oft als Bote verwendet wird, so trägt er eine Botentasche (Ayr. 385); um komisch zu wirken, setzt er eine Brille auf (Heinr. Jul. v. Br. 164) oder trägt ein Schloß vor dem Munde (ebd. 8). — Den irrenden Hirten zu charakterisieren, heißt es: *Jetzt kömt heraus der verlorne Sohn, hat einen Korb unter den Arm und ein Stock in der Hand* Tittmann 70.

Gestalten der alten Götterwelt werden aufs genaueste mit ihren Attributen versehen.

Mars tritt mit auffgeschürtzten Ermeln biß an den Elenbogen unterm Gesicht auff den Armen und Händen mit Blut beschmitzt hat einen mit Blut besudelten Degen in der Hand E. u. F. K. I, 571. *Der Schauplatz wird eröffnet und sitzet die Pallas auff einem sehr prächtigen Stul hat einen schönen Krantz von Vergißmeinnicht auff ihrem Haupt. Justitia, welche ein weiß-gläntzendes Schwerd in Händen und Virtus, die ein köstliches Buch in der linken Hand hält stehen ihr zur Rechten: Irene, welche einen Palmzweig in der rechten Hand und Patientia, welche ein weiß silbern Creutz welches in einem roth dafften Band verknüpfft auff ihrer Brust trägt sitzen ihr zur Lincken* E. u. F. K. I, 586. *Diana mit Jägern, Pfeilen und Bogen in Ihrem gewöhnlichen habit, . . .* Crei. 89. *Venus kommt in Ihrem habit, in einer Hand ein brennend Hertz, in der anderen einen Nackenden Cupido, mit köcher, Pfeil und Bogen, mit verbundenen Augen und scherpen ausgezieret, neben einer sanften Music* Crei. 90. *Hier kömpt ein Satyrus mit einer Rohrpfeiffen* Crei. 240. *. . . nicht lang darnach kömt die Göttin Fortuna mit verbundenen Augen und spricht* Tittmann 77.

Ebenso bei Ayrer. *Kummt Vulcanus, der donnerkeilschmid, hat sehr vil geschmitter stral, tregt ein hamer, ampas, glüent koln, darinnen Eissen stecket, so glüet . . .* Ayr. 2497. *Kommt Ehrnfrid in Gestalt, wie man Sanct Peter mahlt, tregt ein grossen Püschel Schlüssel . . .* Ayr. 3019 (38).

Ferner wird der Stand angedeutet. *Jetzt kömt der Schwartzkünstler herein, hat ein Buch in der Hand* Tittmann 209. *Kömt der Kellermeister und bringt ein Flasche Wein* Tittmann 164. *Jetzt kömt heraus die Frau und Tochter, hat einen grünen Hering* (Gastwirtstochter) *in der Hand* Tittmann 53. Bei Ayrer: *Matthes mit zweyen Krucken, ein Bettler, geht ein vnd sagt* Ayr. 617. *Cocleus, der Koch, laufft ein, hat ein Kochlöffl . . .* Ayr. 1934. *Kommen Rumor vnd Sutor, zwen Dieb, tragen ein Latern, etliche Hebeysen vnd Bickel; . . .* Ayr. 2351. *Kommt Nigromanticus, tregt ein Stab vnnd seltzame Instrumenta; . . .* Ayr. 2401. Besonders grell sind die Geistererscheinungen im „ungeratenen Sohn“ ausgestattet: sie führen die Mordwerkzeuge, durch die sie ermordet sind, tragen ihre Köpfe auf den Schüsseln u. s. w. (Heinr. Jul. v. Br. 393 ff.); beachtenswert ist, daß sie alle Instrumente spielen, was offenbar Stimmung geben soll: Begleitende Musik macht die Seele Schauern zugänglicher.

Das Kostüm wird genau beobachtet und entspricht der Rolle. Marx Mangoldts Schilderung der Sackevilleschen Truppe (Crei. 325) gibt uns ein lebendiges Bild des Pickelhäringskostüms:

> *[Jan] Hat Schuch, der keiner jhn nicht trückt.*
> *In sein Hosen noch einer hett Platz,*
> *Hat dran ein vngehewren Latz.*

Das Kostüm trägt ebenfalls mit dazu bei, die Handlung, den Stand oder Zustand zu verdeutlichen. *Lingua gekleidet in einen leibfarben Atlaßen rock, ein harbogen mit weißen roßen, ein kleinen sekel an einem purpurn feltzeichen hangen vber die schulder, ein paar rote halbe stiffeln mitt weissen schnuren zugeschnuert, Sylbern hosenbänder, Hend-*

schen, etc. Auditus in einem lorbern kranze, mit roten vnd weißen roßen vermischt, auff einem falschen Hare, ein sylbern Mantel vber ein atlaßen schurtz, Gestickte Ermel, halbe stiffeln, hendschen etc. Crei. 331. *Jetzt kömpt herauß Vespasianus vnd hat die Römische Krone in der Hand Titus Andronicus hat ein Lorbeer Krantz auff seinem Häupte, . . . Auch [kömpt] die Königin auß Morenlandt, welche schön vnd weiß, sampt jhren zween Söhnen; vnd der Morian, welcher schwartz vnd geringe Gewandt vber seine prechtige Kleider gezogen . . .* Crei. 19. Die Armut wird angedeutet: *Fortunatus kömt heraus in zerrissenen Kleidern . . .* Tittmann 77. Glückswechsel tritt ein: *Jetzt kömt Fortunatus heraus und hat schöne Kleider, . . .* Tittmann 81. Nachtkleidung findet sich bisweilen (Tittmann 61), auch zwei ganz gleiche Kostüme, Menächmenkleidung, werden benutzt (Crei. 108). Mit der häufig in jenen Stücken vorkommenden Verwechslung hängt es denn auch zusammmen, daß die Verkleidung keine geringe Rolle spielt; diese Verkleidung kann, um dem Zuschauer die Absicht recht deutlich zu machen, sogar auf der Bühne selbst geschehen: *Jetzt Wexelt die Peurin mit der Frau Vom Adl Khlaider* Arch. f. Litt. VI, 51. *Jetzt kömt des Königes Sohn heraus und hat Narrenkleider unter dem Arm . . . Ziehet es an* Tittmann 212. *Gehet hinein, zeucht ein schwarzen Rock an und bindet einen Flor vors Angesichte* (er will als Mohr erscheinen) Tittmann 222. Das schwarze Kleid kennzeichnet ferner den Schwarzkünstler (Tittmann 239) und ist natürlich auch Trauergewand (Crei. 211). Einmal findet sich ein ganz absonderliches opernhaftes Kostüm: *Ein Mann mit Blättern bekleidet* E. u. F. K. II, 382.

Ayrer überbietet die englischen Komödianten in den Kostümen kaum, immerhin finden sich hier genauere Angaben, die bei den von Schauspielern angefertigten Texten überflüssig waren. Wir finden da vor allen Dingen historische und ethnographische Bemühungen, die freilich kaum über die Scheidung in occidentalisches und orien-

talisches Kostüm hinausgehn, wie es uns aus französischen Theatergewohnheiten jener Tage bekannt ist. *Labina vnnd Braca, die zwo Vestalischen Closter Jungfrauen, jn seltzamen Nunnen Kleidern gehn ein, . . .* Ayr. 32. *Kompt Keiser Julius, ist gar Altvätterisch, fast auff den form wie Mercurius kleidt, tregt ein Kron auff dem Haupt vnd ein Fahnen, darinnen dise Buchstaben stehen S. P. Q. R. vnd sagt* Ayr. 519. *Bella, der Vngerisch Kriegs Oberst, mit Ladißlao, seinem Hauptman, Jodoco vnnd Zabarello, den Kriegs-Rähten, geht ein in Hungerischen Kleidern, . . .* Ayr. 595. *. . . die zwen Heydnischen Kriegs-Räht, gehn ein, in Heidnischen Kleidern gerüst* Ayr. 653. *Pithius, der Häydnisch Priester zu Trojazenon, geht ein inn seltzamen, aber doch stattlichen Häydnischen Pfaffenkleidern vnd sagt* Ayr. 1213.

Sonst deutet das Kostüm ebenso wie bei den Komödianten den gegenwärtigen oder vorangegangenen Stand der Handlung an (Ayr. 33. 445. 901) oder dient als Bezeichnung des Standes oder Zustandes der Person (Ayr. 74. 162. 192. 242. 444. 515. 517. 527. 1082. 1233. 1248. 1276. 1814. 2280. 3215). Als Andreuxo in den Schlamm fällt, *muß er im Loch ein anders (beschissen) Hembt haben vnd anlegen* (Ayr. 2348). Das Pickelhäringskostüm ist ebenfalls derb komisch (Ayr. 122. 208. 1997. 3139).

Bei den Vorschriften über das Auf- und Abtreten handelt es sich einmal um den Wortlaut und zweitens um die Art des Gehens, womit man bereits in das Gebiet der Geste kommt. — Die gebräuchlichsten Ausdrücke sind *hineingehen* (Crei. 31. 34) und *heraußkommen* (Crei. 19. 26. 30. 31. 32; Tittmann 25). Bei Tittmann Seite 5 heißt es *Gehen hin;* vielleicht ist dies nur eine Abkürzung für hinein. — Lakonisch sind diese Anweisungen: *Pickelhäring mit Agalanta auß* Crei. 99; *Auß Amma* Cohn 391. Selten ist das Hinzutreten bezeichnet; es ist fast immer zu erschließen; daher ist ein Fall wie (Crei. 159) *Corambus zu diesen* (zu den Vorigen) auffällig. — Das

Abgehen geschieht bisweilen nur für einen Augenblick: *Gehen hinein,* (um verkäufliche Kleinodien zu betrachten) *umb ein wenig kommen sie wieder* Tittmann 100; *Gehn ein wenig hinein,* (Schätze werden gezeigt) *nicht lange darnach kommen sie wieder heraus* . . . Tittmann 81. Schnelles Abtreten, das die Zauberwirkung des Wunschhütleins darstellen soll, wird mit *hinwegfahren* bezeichnet (Tittmann 83. 100. 101; vgl. Ayr. 2403). — Am Schluß eines Stückes hat das Abgehen meist noch einen besonderen Charakter. *Gehen hertzent also vom Plan* L. K. I. *Arpilior vnd Galathea nemen einander bey der Hand vnd gehen abe zuvorher die zwey von Adel hinter her die Rosina vnd zuletzt der Schambitasche. Hier kan mit Trometen geblasen werden* L. K. III.

Bei Ayrer sind die gebräuchlichsten Ausdrücke für das Auf- und Abtreten *eingan*, *herfürgan* und *abgan*. Nach der damaligen Technik sucht man am Ende einer Szene, noch häufiger aber am Ende eines Aktes einen sogenannten Abgang zu haben: aus irgend einem gesuchten oder nicht gesuchten Anlaß gehen die Personen ab (Ayr. 36. 38. 3241. 3245). Daraus ergibt sich oft, daß das Auftreten nicht selten wie das Abgehen prozessionsartig geschieht. *Man blöst auff; Der könig get mit seinen Rähten voran, und so der könig zum abgang komt, hört man des blasens auf und heben die andern musicanten an und gen wider in der ordnung ab wie zuvorn* Ayr. 2063 (27. 643. 1801). Nicht nur die Prozession wird als wirksamer Aktschluß verwendet, sondern auch sonstiges effektvolles Abgehen. *Man pfeifft; sie Tantzen alle ab* Ayr. 879. *Sie setzt sich auff den Trachen, der tregt sie hinweg. Abgang* Ayr. 1237. *Sie schlagen jhn wider bis er vnd sie ablauffen* Ayr. 2808. *Der Bauer schlegt sein Weib wol ab, daß sie entlaufft; darnach beschleust er* Ayr. 3107. Bisweilen deutet die Art des Auftretens auf eine vergangene Handlung: *Goffray vnd der Rieß kempffen von inwendig wider herauß* Ayr. 1709.

Ein Beiseitetreten, damit man belauschen kann, ist

nicht selten. *Er butzt sich vnnd geht vf die seyden . . .* Ayr. 3323.

3) Angaben für das Spiel.

Unter allen Anweisungen sind die für Gesten am reichhaltigsten. Es ist nicht ratsam, hier die Scheidung in reine und begleitende Gesten als Haupteinteilungsgrund anzunehmen, da dabei die recht interessanten Einzelheiten des ganzen Bildes zurücktreten müßten; man tut besser, die Gesten nach ihrer Häufigkeit anzuordnen. Da nehmen denn die Possenreißergesten und die Kampfgesten die erste Reihe ein. Verhältnismäßig geringer an Zahl sind die Vorschriften für Bewegungen, die den seelischen Zustand verdeutlichen sollen; dann bleiben nur noch kleine Gruppen übrig.

Zunächst die Possenreißergesten. Schon gleich das Gehen kennzeichnet den Pickelhäring. Übertriebene Emsigkeit oder unangebrachter Stolz wirken in seinem Gang oft sehr komisch. Beliebt ist namentlich das Hin- und Herrennen beim Abgehen. Mehrmals kommt der Pickelhäring sofort wieder, um sich, ganz nach Art der Clowns, nach derselben Sache immer wieder zu erkundigen. *Gehet zu einem Flügel ein, zum andern wieder auß . . . Gehet ab, kombt stracks wieder* Crei. 97. *Gehet ab, kommt wieder* Crei. 98. Ähnlich ist sein Umsehen. *Kömmet H. Wurst heraus sihet sich nach seinem Herrn vmb* L. K. I. Er reitet auch auf einem Steckenpferd: *Der Narr reitet herumb, macht seltzame Sachen* Tittmann 217. Auch eine Anweisung wie *Sie knickbeinet* (Tittmann 42) ist derb komisch zu fassen. — Beispiele für die plumpe Emsigkeit des Pickelhärings bieten folgende Anweisungen: *Suchet ein Hauffen Schreibn herfür in den Hut, in der Tasche, in den Schößgen, vorn im Ermel vnden in den Schuen* Crei. 232. *Hat seine Schiebsäck vnd Tasche alle voller Brieffe vnd kleine Schartecken dieselbe leget er mit grossen Hauffen herauß suchet darinnen kan*

aber den Brieff nicht finden er zeugt die Schuh auß kan jhn doch nicht finden . . . Suchet noch ein wenig L. K. II.

Alles Grobe, Derbe und gegen den Anstand Verstoßende ist des Pickelhärings eigentliches Gebiet. *Speiet aus, brüstet sich* Tittmann 19. *Hans isset mit der Hand* Tittmann 237. *Pickelhering Gehet, und setzet sich dem Könige auff den Schoß* Crei. 78. *Pickelhäring helt ihm mit der Hand das Maul zu* Crei. 106. *H. Wurst setzet sich auff die Erde* (damit er nicht falle) L. K. I. *Stösset auch mit dem Beine . . . Stösset wieder mit dem Beine* L. K. II. *Tangit pectus . . . Tangit mammillas* E. K. V.

Natürlich gehören auch Schläge in sein Rollenfach.

Treten zum Könige, und reden so lange heimlich, biß Pickelhering Apolonium mit der Stangen auff dem Kopf schläget Crei. 75. *Pickelhäring wieder voran, Silla hinter ihm, Pickelhäring hat eine Spißruthe, und trähet sich immer gähling herumb, und schläget auff Silla* Crei 105. *Geist giebt von hinten der Schildwache eine Ohrfeige, daß er die Musquete fallen läßt* Crei. 152. *Er ziehet ihn bei den Ohren hin und her* Kunst 22. *Er theilet Ohrfeigen ausz* Kunst 137. *Er gibt dem Diener eine Ohrfeige* Kunst 139. *Es regnet Stösse* Kunst 140. *Er gibt ihm eine Dachtel* Kunst 142.

Sonst kommen keine eigentlichen Schlägereien vor; es handelt sich bei andern Personen immer nur um regelrechten Gebrauch der Waffe; solche Szenen sind sehr beliebt. Das Duell ist durchaus in der Überzahl vorhanden (Crei. 24. 130. 230; Tittmann 122): *Ziehen von Leder, hawen uff einander zu* . . . Crei. 227. Mord kommt seltener vor (Crei. 28. 42. 51. 143. 168. 177); der übliche Ausdruck ist hier *erstechen.* Auch der Selbstmord findet sich (Tittmann 195). — Interessant ist eine Anweisung, aus der wir die Darstellung eines Massenkampfes kennen lernen; auf die Statisten achtete man nämlich damals kaum; nur die Jesuiten bilden eine bemerkenswerte Ausnahme. *Alsbald wird an zweien Orten geblasen, und kommen immer zween und zween heraus, die da fechten mit Schild und kurzen Schwerten, worvon dann einer liegend bleibet. Nach diesem allen kömt der König von Engelland*

mit bloßen Gewehr heraus; auf der ander Seiten der König Schottland und ein jegliches Volk bei sich Tittmann 230.

Den Seelenzustand einer Person darzustellen, wird man sich vor allem der Mittel der Deklamation und der Mimik bedienen; aber auch Gesten können hier erfolgreich mitwirken. Vor allem achten die Komödianten auf Trauer, Schrecken und Verwunderung. — Der Betrübte sitzt in der Regel und stützt den Kopf. . . . *der König sitzet unterdessen betrübet, hat den Kopf in die Hand geleget*; . . . Tittmann 224. *Hippolyta ist betrübet, geht sitzen* Tittmann 181. Auch das Hin- und Hergehen kennzeichet den Trübsinnigen. *Der König seuffzet . . . Er gehet herumb voller Gedanken* E. u. F. K. II, 371. Der Schrecken wird gern durch eine Ohnmacht angedeutet (Crei. 89. 198; Kunst 188) oder einen ähnlichen starren Zustand: *Fellt in Ohnmacht . . . Nimmt ein Balsambüchßlein bestreichet jn mit Balsam* L. K. II; *Silla stehet ganz erstarret . . .* Crei. 88. Es finden sich aber auch wilde Gesten, die die Wirkungen des Schreckens dartun sollen: *Ampedo erschricket heftig, wirket die Hände, reißet das Wambs auf* Tittmann 97; *Gehet hinein, reißet für Angst seine Kleider auf* Tittmann 83. Die Verwunderung wird gewöhnlich durch ein Kopfschütteln ausgedrückt; ans Drastische streift ein Kratzen im Haare: *Fürst liest, schüttelt den Kopf* Tittmann 183; *Lesen, sie verwundern sich sämtlich, kratzen sich bei den Haaren* Tittmann 182. Ebenso ist für den Zorn ein feiner und ein heftiger Ausdruck möglich: *Wil sie bei der Hand nehmen, sie wil nicht, gehet von ihm* Tittmann 156; *Hippolyta reißet den Brief entzwei und wirft ihn auf die Erden* Tittmann 184. Die Umarmung ist immer ein Symbol für die Hoffnung oder Freude: *Jetzt kömt Agrippina gelaufen, fällt dem Doctor umb den Hals* Tittmann 111; *Empfahen einander mit einem Kuß* Crei. 301; *Feld Manno vor Frewden vmb den Halß* Crei. 311. Ganz vereinzelt steht die Vorschrift: *[Ophelia] läuft weg* Crei. 180; es soll dadurch der Wahnsinn angedeutet werden. Im stummen Spiel

nehmen die Gesten des Zeremoniells einen großen Raum ein. *Haman nimts*, (das königliche Siegel) *küsset, gehet darauf hinein, aber kömt alsobald wieder* Tittmann 27. *Er credenzet sich* Tittmann 15. *Haman bringet die Krone, küsset sie und gibt sie dem Könige; er setzet sie ihr auf* Tittmann 15. *[König] Nimt sie bei der Hand, sie neiget sich* Tittmann 14. *macht Basis manus* Tittmann 173. *Schmarotzer fuchsschwänzet* Tittmann 159. Die Steifheit wirkt auch bisweilen komisch. *Galathea vnd Arpilior geben einander mit Reverentz die Hände* L. K. III.

Angedeutetes Sprechen findet sich nicht selten. *Die drey Schäfer tretten auff ein Seit zusammen Seladon und Sylvius sauslen dem Damon etwas ins Ohr der wegen der Freude seines Hertzens wieder zu den Schäferinnen tritt mit diesen Worten* E. u. F. K. I, 546. . . . *die Andronica redet vnter dessen in geheim mit jhrem Gemahl* Crei. 87. . . . *der Wirth, Wirthin und Tochter stehen bei einander, reden heimlich* Tittmann 55. *Der Wirth stehet bei der Wirthin, redet heimlich mit ihr* Tittmann 64.

Konversationsszenen werden gewöhnlich durch das Essen von Konfekt belebt (Tittmann 37); natürlich wird auch getrunken (Tittmann 60). Bei feierlichen Gelegenheiten, etwa zur Hochzeit (Tittmann 193), stellt sich der Tanz ein. —

Brautpaare reichen sich die Hände. *Hat sie bei der Hand* Tittmann 177. *Nehmen sich bei den Händen und gehen hinein* Tittmann 224. Doch gilt das Handreichen auch als Ausmachen einer Wette (Tittmann 10) und natürlich als Begrüßung.

Gelehrte und Schwarzkünstler gebärden sich in der Regel wild und geheimnisvoll. *Wilhelm macht einen Cirkul, kreuzet, schlägt das Buch auf . . . Fantasiert* Tittmann 240. *Er macht mit den Stecken einen Cirkul umb sich, schlägt das Buch auf machet viel Kreuze hin und her* Tittmann 210. . . . *Barrabas macht viel krumme Züge auf das Buch und liset gar ernsthaftig* Tittmann 211.

Vereinzelt stehen folgende Vorschriften: „*Dein . . .*

Wörter thu ich nit“ schlägt ein Schnippchen „so viel achten“ Tittmann 133. *„Ja ja, es ist greulich kalt —“ zittert mit dem Munde* Crei. 182. *„Aber nun ist eine große Hitze“ wischt das Gesicht* Crei. 182.

Eine wiederholte, länger dauernde stumme Handlung schreibt E. K. IX vor: *Der Alte gehet hinein, der Soldat gehet mit Fraw Maria hinter jhme vnd küssen sich; wenn sich der Alte vmbsiehet lassen sie es bleiben biß er wider vor sich gehet so küssen sie sich wieder.*

Da es sich beim Schluß meist um ein Abgehen, mehr oder minder feierlich oder effektvoll, handelt, so ist eine Schlußgruppe etwas Seltenes. *König und Agrippina knien vor ihr nieder* Tittmann 123.

Es würde zwecklos ermüden, wollte ich diese Gruppen von Gesten nun auch mit Beispielen aus Ayrer und Heinrich Julius von Braunschweig belegen; ausreichend ist die Feststellung, daß hier dieselben Verhältnisse obwalten; Pickelhäringsgesten und Kampfszenen stehen auch hier im Vordergrund. Was zu jeder Gruppe an interessanten Varianten hinzuzufügen ist, sei noch besonders angeführt, und zum Schluß sollen noch einige Einzelfälle angegeben werden.

1) Pickelhäringsgesten (Ayr. 207. 386. 1809. 2612. 2615. 2739. 2914; unflätig: 1789. 1813. 2054. 2068; Heinr. Jul. v. Br. 217. 218; Kopfkratzen: Ayr. 392; *reibt sich als beißen jhn die Leuß* 407; *thut ein Sturtzbaumen* 2615 u. a. m.). Besonders interessant erscheint mir, daß auch hier das Hin- und Herlaufen für den Narren bezeichnend ist. *Jann geht gegen dem abgang, kehrt doch wider vmb vnd sagt* Ayr. 2857. *Johan gehet weg, kömpt aber wiederumb, vnd spricht* Heinr. Jul. v. Br. 263. *Gehet weg, vnd kömpt wieder . . . Gehet hinweg, und kömpt abermal baldt wieder, vnd spricht* Heinr. Jul. v. Br. 264 (Ayr. 163. 164. 231. 370. 2612). Typisch ist ferner für den Pickelhäring, daß er beim Abgang immer hinterherschleift. *Sie gehn alle mit einander ab. Der Jahnn hinden nach* Ayr. 179. Auch der Teufel tut dies (Ayr. 38). Von den Gesten,

die gegen den Anstand verstoßen, seien zwei angeführt. *Jahn lacht, das er erschottelt, . . .* Ayr. 2027. *wischet de Nasen* Heinr. Jul. v. Br. 26. Andrerseits ist der Pickelhäring auch wiederum zu anständig und wirkt dadurch komisch. *Jan knabt, zeicht den hut ab . . .* Ayr. 2068. *Er geht zu jhnen, zicht den Hut ab, macht basa-la-manus vnd singt* Ayr. 3111. *Vincentius stellet sich gar höfflich am Tische, stehet auff, leget einem jeden für, vnnd sihet sich allenhandt vmb nach dem neben Tisch, da die Jungfrawen sitzen, Vnnd weil er sich vmbsihet, lachet seiner die eine Jungfraw am Tische, Wie er die Jungfraw lachen sihet, ziehet er sich in den sinn, Sie habe jhn lieb, vnd gewinnet sie wieder lieb, vnd schielet allwege nach dem Tische, wo sie sitzet. Entlich fellt jhm das Messer vnter dem Tisch, nach demselben bücket er sich, vnd der Hertzog spricht* Heinr. Jul. v. Br. 533.

2) Kampfszenen (Ayr. 66. 103. 297. 397. 590. 596. 1568. 2058. 2059. 3053). Besonders zu erwähnen ist, daß eine Verfolgung auf der Bühne dargestellt wird. *Violator jagt Videliam auff der Brucken vmb* Ayr. 1516. Mordszenen und Ähnliches bedarf keiner Aufzählungen. Mehrfach bringt Ayrer Exekutionen durch den Henker auf die Bühne (318. 384 u. o.).

3) Gesten, die den Affekt andeuten (Ayr. 153. 895. 1484. 1690; Heinr. Jul. v. Br. 130. 267). Wie namentlich bei Hans Sachs, ist auch hier als Ausdruck der Trauer, des Schmerzes, der Verzweiflung und Zerknirschung ein Zusammenschlagen oder Winden der Hände zu verzeichnen, eine Geste, von der die englischen Komödianten weniger Gebrauch machen; liegt hier volkstümliche deutsche Tradition vor? *Kommen Lucretius, Valerius Publicus vnnd Junius Brutus mit der Magd, sehen, daß sie die Händ ob dem Kopff zusamm schlegt, lauffen zu* Ayr. 343. *Man führt Ambrosium ab, der windt die Händt, thut gar kläglich* Ayr. 467. *Thera, die Königin, schlegt die Händ zusammen vnd sagt* Ayr. 1042. *Rosilla, die Jungfrau, steht, schlegt die händ zusammen, . . .* Ayr. 1050. *Diues, der Reych sicht*

sich allenthalben vmb, schlecht dj hend ob dem kopff zusamen . . . Ayr. 3225. *Weil er also redet mit jhme, mus er jmmer stehen, vnd die Hende winden, die Haar rauffen, vnd grünsseln* Heinr. Jul. v. Br. 359. Bei milderer Trauer *krawet man sich hinter den Ohren oder in den Haaren* Heinr. Jul. 477. 496. 613. Eine Musterkarte wildester Affekte bietet das Benehmen des „Ungeratenen Sohnes" dicht vor seinem Ende (Heinr. Jul. 397 ff.). Die Verwunderung wird meist durch ein Schütteln ausgedrückt: *Er schüttelt vnd verwundert sich vnd geht ab* Ayr. 1809; der Zorn durch ein Raufen der Haare: *Gehet ein weil in gedancken, stellet sich an, als wenn er zornig were, streicht vber die Haar vnd spricht* Heinr. Jul. v. Br. 341. Der Kniefall ist die übliche Geste beim Anflehen. *Egestus felt seinem Vetter zu fuß vnd sagt* Ayr. 29. Nachdenken wird durch Hin- und Hergehn bezeichnet Heinr. Jul. 490.

4) Einzelfälle. Über die Gesten des Zeremoniells (Ayr. 289. 450. 471. 652. 996. 2057. 2062) ist besonders zu bemerken, daß, oft recht auffällig, der Kaiser oder König sitzen muß; er pflegt kaum eher zu sprechen. *Keiser Ottnit geht ein mit dem Ehrnholt, Theowalto vnd Melchrieden, den zweyen Rähten, setzt sich vnd sagt* Ayr. 1026 (812). Konversations- und Bewirtungsszenen werden nicht in aller Breite ausgeführt, sondern Beiseitsprechen und bloße Bewegung des Mundes und der Arme deuten eine solche Szene nur an (Ayr. 82. 662. 893. 2188). *Der Doctor vnd der Geistlich fechten heftig mit den Händen* Ayr. 557. *Sie setzen sich nieder, Essen vnd Trincken; so machen die Geiger vnd Pfeiffer auff, sein lustig* Ayr. 1846. Der Tanz belebt die Geselligkeit (Ayr. 1278. 1283. 2517; Heinr. Jul. v. Br. 231). *Sie dantzen denn dottendantz, Singen darzu, schlagen An einander Zu denn Köpffen, Vmb die gseß vnd wie der Proceß gehdt* Ayr. 3344. Bei einer Schwurszene werden die Finger aufs Messer gelegt (Ayr. 345).

Gesten als Zeichen des Charakters, Standes oder Zustandes sind hier noch ausgeprägter.

Charakter.

Indem kompt Magister Stoltzius, prangt gar hefftig, sicht sich allenthalben an . . . Ayr. 3112. *gehet stoltz auff vnd nider, vnd besieht sich wie ein stoltzer Pfaw* Heinr. Jul. 654. *Die Rauh Elß in Form eines wilden Weibs kriecht auff allen vieren ein* . . . Ayr. 1053. *Die Rauh Elß geht ein, in schönen kleidern auffgerichts* . . . Ayr. 1059 (Ayr. 1125; Heinr. Jul. v. Br. 513. 527). Besonders reich ist Vincentius Ladislaus in dieser Hinsicht ausgestattet.

Stand.

Die zwen Weisen gehn auff ein seiten, weisen ins Astrolabium, fechten mit den henden . . . Ayr. 815. *Magister Mathematicus geht ein, schwantzt, schüttelt den Kopff, ficht mit den Händen* . . . Ayr. 3111. *Der Doctor greyfft im den Pulß, sicht im ins Maul* . . . Ayr. 3209 (Ayr. 831. 921. 1096. 2420).

Zustand.

Sie stellen sich alle vol. Bachus felt vber die Benck hinab, reckt die arm auff vnd schreyt Ayr. 2517. *Serciapel schleicht kranck in einer Nachtschauben rein* . . . Ayr. 2986.

Daß die typische Geste für Verlobte die Darreichung der Hände ist, zeigt am deutlichsten das Benehmen der Römer beim Raub der Sabinerinnen. *Sie führen die Weiber bey den Händen ab vnd gehn alle mit ab* Ayr. 96. Der Händedruck kennzeichnet auch das Versprechen (Ayr. 367).

Sehr realistisch muß der Gehängte *verzavpeln* (Ayr. 318); der Erwürgte *bekommt vmb das Maul einen weißen Schaum* (Heinr. Jul. 371); der Vergiftete *brüllet grewlich, vnd kratzet mit Henden und Füßen von sich* (ebd. 394).

Wenn Gesten als Schlußwirkungen eines Stückes verwendet werden, bei dem die Personen auf der Bühne bleiben, so liegt entweder etwas derb Komisches oder etwas Blutiges darin. Bei folgendem komischen Schluß wird man an Wieland erinnert.

Das Bette wird zugerichtet, bey dem ist Johann Bansser beschäfftig, vnd Director deß gantzen Werckes. Wie das geschehen, führet jhn der Hertzog sampt seinem Marschalk mit der Musik stadtlich

herauß, er gehet gewaltig stoltz auf seine art, streubet sich wie eine Katze, vnd brauchet vorige offtmals angezogene Mores. Die Braut bringet man auch vnd setzet sie auff das Bette, Darnach setzt man Vincentium auch in das Bette, vnnd wie er meinet, er sitze zum aller besten, da fellet er in die Bütte mit Wasser, da lachet nu niemands als jedermann . . . Heinr. Jul. v. Br. 729. Tragisch: *Er setzt sich vnd schreibt, schüttelt den Kopf, er könn mit der Federn nicht schreiben, man soll jhm ein Messerlein geben, er wöll die feder anderst schneiden. Man gibt jhm eins, er stösts in den König, der fellt vnd stirbt, alsdann ersticht er sich selbst* Ayr. 940.

Mehr als die Komödianten achtet Ayrer auf die Statisten und die Gestalt der Personen (Ayr. 28. 81. 93. 377. 598. 603). *Die Römer nemen den Scevolam zu sich, stehn in ein ring, vnterreden sich mit einander vnd schliessen gleichsam zufriden* Ayr. 424. *Der Keiser sitzt, die Churfürsten stehn alle, so kompt ein groß menig Trabanten vnnd wen man sonsten von Spilleuten haben kan. Es sollen auch etliche wolgeputzte Knaben verhanden sein, die sollen vmb den Keiser stehen* Ayr. 648.

Die Gestalt deutet bisweilen nur ein Beiwort an, aber oft genug geht Ayrer auch genauer darauf ein. *Werner, der Burger zu Terfis, gehet ein mit Armaij, seiner schönen Tochter, vnd sagt* Ayr. 1141. *Kompt Fiordila, die schön Frau, und sagt* Ayr. 2340. *Kummt Ocrisia mit jrem Sohn Servio Tullio vnd ist gewachsen* Ayr. 224. *Jetzt kan jn ein grosse Person vertretten* Ayr. 987. *Keiser Heinrich der virte, ein grose weidliche Person,* . . . Ayr. 1781.

Zwei Fälle, wo die Geste wirklich nur Schein ist, und wo das beliebte *stellet sich* sehr gut angebracht wäre, sind mir besonders aufgefallen. *Hanns von Durlach geht zum Abgang, als forder er den Nachrichter;* . . . Ayr. 454. *Er steckt die Brillen auff, streckt den Halß für sich, als sehe er gar weid,* . . . Ayr. 2356.

Die Angaben für die Mimik sind, wie es in der Natur dieser belebten Handlungen liegt, nicht häufig. Wollte der Dichter jede Veränderung oder jeden besonderen Ausdruck des Gesichts angeben, so würde er den Text seines Dramas übermäßig belasten. Er wird sich

daher meistens mit der Hoffnung begnügen, der Schauspieler oder Regisseur werde aus dem Texte herauslesen, welcher Gesichtsausdruck dem Wortlaut und Inhalt entspricht. Wo der Dichter den Gesichtsausdruck vorschreibt, sollte man zunächst meinen, seien ganz besondere Veranlassungen vorhanden. Dies wird wohl auch in der Regel der Fall sein, aber ein Faktor muß doch außerdem in Betracht gezogen werden: die Lebhaftigkeit, mit der sich der Dichter beim Schreiben sein Werk vorstellt. Diese Lebhaftigkeit wird ihn einmal veranlassen, manche Anweisung aufs Papier zu bringen — dies gilt natürlich nicht nur für die Mimik —, die dem Texte nach selbstverständlich ist; andrerseits wird sie ihn aber auch garnicht erst dazu kommen lassen, das, was er so deutlich vor seinen Augen sieht, noch aufzuzeichnen. Im großen und ganzen aber können wir doch sagen: wenn der Dramatiker eine Anweisung für mimische Bewegungen gibt, so wird es sich meistens um ein seiner Meinung nach unerläßliches Moment handeln; das Selbstverständliche wird er dem Theater überlassen. So finden wir denn, daß in der Regel nur für die Darstellung von Ausnahmefällen mimische Bewegungen vorgeschrieben werden. Es handelt sich in den weitaus meisten Fällen um den Ausdruck des seelischen Zustandes, und zwar werden die unangenehmen Seelenzustände bevorzugt; so ist das Weinen (Tittmann 22. 70. 116. 142; Crei. 193) öfter erwähnt als das Lachen (Crei. 102), das ja recht eigentlich nur dem Pickelhäring zukommt. Der Einfluß, den der Stoff übt, ist überall im stillen berücksichtigt: *Tuliclea lächelnd* E. u. F. K. II, 383; *Sebastian gehet lachend ein* (dadurch wird sofort die Zwischenhandlung klar) Kunst 116.

Ohne nähere Angabe wird oft der Ausdruck des Erschreckens verlangt (Tittmann 140; Crei. 40); aber wir bekommen auch bisweilen ein Bild davon, wie man das darstellte. *Allhier kompt Mannus herauß, sihet aber mit erschrockenen Geberden dieser Action zu* Crei. 317. *Nimt den Seckel, greift darein, bekömmet nichts, verschricket sich*

gar heftig und sihet erbärmlich gegen den Himmel Tittmann 95. *Fabian gehet ein, siehet beide bestürzt an* Kunst 17.

Bei der Klage wird der Blick bald nach oben, bald nach unten gerichtet. *Andronica bleibet alleine seufftzen siehet kläglich kegen Himmel* . . . Crei. 32. *Sihet vor sich auf die Erden* Tittmann 156. *Sie murmeln, legen die Augen zur Erden* Tittmann 29.

Bei Zornausbrüchen wird uns nichts von Falten, wohl aber vom Augenspiel gesagt. . . . *der König sihet zornig aus, sie verschricket* . . . Tittmann 32. . . . *verkehret die Augen im Kopfe* . . . Tittmann 112.

Wenn man eine Person mustert, wird auch von einem besonderen Blicke gesprochen. *König* (Ahasverus Esther, als der schönsten Jungfrau gegenüber) *sichet sie ein wenig an* Tittmann 14. *Besihet Balando wol vnter dem Gesicht* L. K. I. *Er läßt verliebte Anblicke schiessen* E. u. F. K. II, 423. *Er gibt ihr etliche Anblicke* E. u. F. K. II, 445. *Sihet Lindamardo stark ins Gesicht* Crei. 223. *Siht ihn saur an* . . . Tittmann 157.

Daß das Augenspiel ein Zeichen von Krankheit ist, findet sich nur vereinzelt. *Stehet ein wenig stille, verkehrt die Augen* Tittmann 156.

Anweisungen für die Maske im heutigen Sinne sind selten: *Jud verkleidet alss Soldath Vnd auf den einen aug ein Pflaster* Meiß. 139; *er macht den Barth für* Meiß. 160.

Bei Ayrer und dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig findet sich vor allen Dingen ein interessanter Umstand mehr erwähnt, nämlich die Maske, im alten wie im modernen Sinne, wird beachtet; sonst haben wir im wesentlichen dieselben Verhältnisse.

Beispiele für das Lachen bei Ayrer 130. 477. 909; bei Heinrich Julius von Braunschweig 234. 319. Besonders erwähnenswert erscheint mir die genaue Beschreibung des Lachens des Pickelhärings. *Jahn Clam . . . lacht . . . Er lacht noch sehrer . . . Er lacht weiter* . . . Ayr. 2527. . . . *wenn das gesind lacht, so lacht er auch, schüttelt den Kopff, ficht mit den Henden* . . . Ayr. 2589.

Kompt Jodel, der Lackey oder Kutscher, vnnd lacht, daß er erschottelt, geht mit solchem glächter also herumb . . . Ayr. 281. Hierbei sei auch gleich das Gegenteil davon erwähnt. *Johan Klandt weinet, vnd heldt das Maul mit dem finger zu, vnd gehet abe* . . . *Johan Clant hat ein Schloß fürm Maule* . . . Heinr. Jul. v. Br. 8. *Kompt Jahn, der Narr, weynt vnd schreyt laut* . . . *Er greynt, geht hin vnd wider* . . . Ayr. 883 (Ayr. 255. 1195; Heinr. Jul. v. Br. 217). Aber auch andre Personen haben natürlich zu weinen, allerdings soll es dann nicht komisch wirken: *Er geht gleichsam zornig ab. Maria, die Keiserin, weint vnd schreit jhm nach* . . . Ayr. 484 und oft.

Auch der Schrecken malt sich im Gesicht: bald ist der Ausdruck garnicht, bald ein wenig vorgeschrieben. *Numitorius sicht sich vmb, erschrickt vnd sagt* Ayr. 27. *Er helt still, sicht kläglich. Die Horatia geht zu jhm. Er erschrickt, sicht gar saur* Ayr. 130.

Besonderes Anblicken findet Erwähnung. *Jahn Clam sicht den König vber die seiten an, neigt sich vnd sagt* Ayr. 1570. *Er streicht den Kneblbart, sicht die Frau wider An vnnd sagt* Ayr. 3368.

Wenn der ganze Gesichtsausdruck und sogar die Maske angegeben wird, so handelt es sich immer um mehr oder minder derb effektvolle Wirkungen. *Jahn Trinckt, der Koch springt vor jhm auff, thut das maul auff, als schrey er jhm, er soll auffhörn, redt aber nichts darzu* Ayr. 1936. *Johan schweiget still, vnd rümpffet das Maul vnd verkeret die Augen* Heinr. Jul. v. Br. 420. — *Kummt Lucius Tarquinius (ist nun zimblich alt) mit Sexto,* . . . Ayr. 313. *Eclaramunda sihet herauß, hat sich vnter dem Gesicht sehr zerkratzt; das kan man also mit Farben oder Pflastern machen* Ayr. 1561. *Bruder Lielhart geht ein, ist verkleid mit einem andern Part oder Larffen,* Ayr. 3017 (1235. 1706. 2454. 3121).

Bei der Betrachtung der Anweisungen für die Deklamation erinnern wir uns zunächst daran, daß auch Singspiele, in Strophenform verfaßte kurze Dramen, von

den Komödianten aufgeführt wurden; was darüber zu sagen ist, findet man in dem Buch von Bolte über die englischen Singspiele. Hier ist nur zu erwähnen, daß in diesen Spielen die Anmerkungen über die Deklamation fehlen; es handelt sich eben um bloße Textbücher. — Auf den Einfluß der Singspiele und der französischen Lustspiele sind kleine Einlagen, die nicht immer gleich ganze Spiele zu sein brauchen, zurückzuführen: *Drauff nimmt sie ihn bey der Hand, führet ihn zu dem Stul worauff sie gesessen nöthiget ihn auff denselben sich zu setzen in währender Zeit singen und spielen die Schäfer und Schäferinnen dises* E. u. F. K. I, 589. In den dem Renaissancedrama näher stehenden Festspielen Schottels und Birkens sind solche Szenen dem allegorischen Charakter der ganzen Handlung entsprechend die Regel. —

Wenn in den Sprechdramen sonst Gesang vorkommt, so bietet meist die Geselligkeit den Anlaß dazu. *Orion singet, vnterdessen trincken sie herumb* Crei. 207. Bisweilen ist der Gesang auch effektvoller Ausdruck der Stimmung; effektvoll vor allem dadurch, daß man schon hinter der Szene mit dem Gesang beginnt oder nur dort singt. *Alacinna singet in der Scene, vnd im Singen kompt sie herauß auff die letzt* Crei. 276. *Hier muß einer ein wenig gar sachte in der Scene singen* Crei. 238. Auch das Sprechen hinter der Szene kommt vor. *Diß kan noch halb in Scena gesaget werden* Crei. 316. *Geist (inwendig)* Crei. 156. *Es antwortet ihm einer unter den Tapetichten* Tittmann 66. *Jetzt wird drinnen geschreiet* Tittmann 148.

Die Monologe weisen nichts Besonderes auf (Crei. 98. 111; Arch. f. Lit. VI, 50). Die Apostrophe an das Publikum ist oft verwendet worden; sie gehört namentlich ins Pickelhäringsfach. *Cnemon . . . ad spectat.* E. K. V (Crei. 116. 222. 223. 289. 290; Tittmann 19. 20. 38). Das erwähnte Beiseitegehen ist oft mit einem Beiseitesprechen verbunden; besonders häufig ist das Beiseitesprechen in der „Kunst über alle Künste“. *Redets auf eine Seiten* Tittmann 203.

Wirklich Verwertbares für die Deklamation gewinnt man erst aus Vorschriften für Tempo, Stärke und Farbe der Sprache. — Das Tempo ist fast unbeachtet gelassen, doch kann es zuweilen erschlossen werden, etwa aus Gedankenstrichen oder Anweisungen für das sonstige Benehmen. Der Pickelhäring wird je nach seiner Aufgabe bald frech herunterschnattern, bald verdutzt stottern. Das Stillschweigen, das ja meistens ein Stocken bedeutet, findet sich bisweilen (Crei. 233. 315; Tittmann 112). — Eine längere Rede wird durch Pausen gegliedert. *Hie schweiget er ein wenig still* E. u. F. K. 548. *Er schweiget ein wenig still* E. u. F. K. 551.

Die Stimmstärke ist, sobald sie von der Norm abweicht, erwähnt. Der Schrei kann Ausdruck des Erschreckens sein: *Verschrickt gar heftig, schreiet* Tittmann 101; oder des Charakters: *Diana mit einem Jägergeschrey ab* . . . Crei. 92; es kann sich auch um einen Hochruf handeln: *Sie rufen all mit lauter Stimme* Tittmann 15. Das laute Rufen kann auch die räumliche Entfernung andeuten: *Julius von Ferne* Crei. 111. Schwache Stimme wird sehr oft angewendet; namentlich beim Heimlichsprechen: *Amandus List das Schreiben, doch heimlich* Crei. 292 (107). Beim Beten wird die Stimme gedämpft: *Sie murmeln* . . . Tittmann 29. Einmal deutet die schwache Stimme auch die physische Schwäche an: *Juliana Redet gar schwechlich . . . Feldt in eine Ohnmacht nieder* Crei. 306.

Das Echospiel, von den Jesuiten herübergenommen, findet sich erst in der Sammlung von 1670.

> *„Silvia“. Echo: „via“.*
> *„Wo bistu?“ Echo: „istu“.*
> *„Bistu hier?“ Echo: „hier“* E. u. F. K. III, 345.

Die Klangfarbe findet wieder seltener Erwähnung; eine Gruppe bilden nur die Seufzer: *Sitzet betrübt und seufzet* Tittmann 64. *Seuffzet sehr* . . . Crei. 34. Bisweilen verstellen die Personen ihre Rede: *Andolosia verstellet seine Rede* Tittmann 100.

Endlich sind noch wenige Sonderfälle zu erwähnen. *Corambus hustet hinter der Tapete* Crei. 170. *Pickelhäring Läst einen Rülps* Crei 94. ... *der Herr pfeifet* ... (nach seinem Diener) Tittmann 180.

Im großen und ganzen bieten Ayrer und Heinrich Julius von Braunschweig dieselben Beispiele. — Das Singen ist vor allem Ausdruck der Stimmung. *Vxor, die Frau, bringt jhren Nehzeug, setzt sich in ein Ecken vnd neht, singt darzu ein Lied, Im Thon: Von der Männer Vntreu* Ayr. 2802 (vgl. 335). *Der Nicolauß kan hie im Abgehn ein cleglichs liedt singen Von seinem Jammer, wie ims ein ieder selbst stellen oder machen lassen Kan* ... Ayr. 3299. ... *Inmittelst kömpt der Man, vnd ist vol, jauchtzet vnd singet* Heinr. Jul. v. Br. 231 (Ayr. 335. 2641). Bisweilen ist ein Lied auch unentbehrlicher Bestandteil der Handlung. *Sie gehn zu dem Altar, Singen ein lied gegen einander oder einen Reyen, legen der Rea ein Kutten an* Ayr. 33. *Lörlein hebt an vnd singt ein Liedt Im thon: Frisch auff, mein Seel, verzage nit!* (Julius Redivivus soll die Wirkung des Gesanges kennen lernen) Ayr. 550. Das effektvolle Singen hinter den Kulissen ist hier zu einem Sprechen abgedämpft und erinnert an die Stimme Gott Vaters im Passionsspiel; dieser Gebrauch geht vielleicht auf die Bibel zurück; ich denke an die Taufe im Jordan. *Ein Stimm, die verborgen ist, sagt in der Person Jupiters* Ayr. 25. *Bey dem Auffgang, da Wolff Dieterich steht, red einer verborgen vnd sagt* Ayr. 1133. — Die Vorschrift, das Publikum anzureden, findet sich oft genug (Ayr. 463. 476. 1808. 2062. 2775; Heinr. Jul. v. Br. 166).

Das Tempo der Rede scheint mir hier besser beobachtet zu sein als in den englischen Bandenstücken; vor allem ist mir die Gliederung der Monologe durch Pausen aufgefallen, die bei den Komödianten nur selten zu finden war. *Er pausiert* heißt es dann öfter. Aber auch sonst ist die Rede durch schweigsames Nachdenken oder Stutzen dem natürlichen Ausdruck angenähert (Ayr.

465. 2052. 2055. 2069. 2070. 2879; besonders oft bei Heinr. Jul. v. Br. 175. 403 u. s. w.). Ein schnelles Einfallen findet sich auch bisweilen angegeben: *Alexander, der Keiser, fellt jhm in die Red vnd sagt* Ayr. 1452; *Jahn fellt jhm in die Red* Ayr. 2067.

Die Stärke der Stimme kann Ausdruck des Affekts sein; Schrecken oder Zorn verschärfen die Stimme. *Rea, die Jungfrau, schreit kläglich* Ayr. 29. *Videlia, die Jungkfrau, lauft rauß vnd schreyt laut. Violator laufft jhr nach. „O helfft! der will mich nothzwingen“* Ayr. 1516. *Jahn* (er ist bedroht) *schreyt vnd laufft ab* . . . Ayr. 1534. *Das Ungeheuer Nero dicht vor seinem Tode brüllet wie ein Ochs* Heinr. Jul. v. Br. 397 ff. Auch die Freude wird bisweilen durch gehobene Stimme angedeutet (Ayr. 2685. 2686). — In zweiter Linie kann das Schreien auch Ausdruck des Charakters der Person oder der Rolle sein, wenn auch die Affekte mitspielen. *Jahnn geht ein, hat ein auffgebrochen Brieff in Händen, fengt ein kläglichs geschrey an vnd sagt* Ayr. 129. *Eusebius vnnd Basilius gehn ein in jhren Baurnkleidern, stellen sich, als seind sie vol, heben laut an zu juchtzen vnd Eusebius schreit laut vnd sagt* Ayr. 248 (Ayr. 140. 2054; Heinr. Jul. v. Br. 325). Einen rührenden Zug führt eine vereinzelt stehende Vorschrift ein: *Im weg tragen rüffet das Kindt jmmer* Heinr. Jul. v. Br. 132. Das leise Reden deutet meist Heimlichkeit an (Heinr. Jul. v. Br. 424. 461), aber auch den physischen Zustand und feine Rücksicht. *Kompt der Gastgeber gar elendig gezogen, kan kaum gehen oder reden, Hat zerrissene Kleider an, vnd hat nichts heils an seinem gantzen Leibe, stönet vnd redet mit bebender stimme* Heinr. Jul. v. Br. 472. *Der Doctor* (der von des Patienten nahem Tode sprechen will) *geht auff ein Seiten, führt den Abt weg vnd sagt* Ayr. 1774.

Bei der Angabe für die Stimmfarbe ist wie in den Komödiantenstücken die Trauer hauptsächlich bedacht. *Numitorius geht in seinem Leidkleid ein vnd sagt kläglich* Ayr. 36. . . . *sagt kläglich* Ayr. 901. Das Seufzen findet sich auch oft (Ayr. 2067; Heinr. Jul. v. Br. 83.

349). Auch die verstellte Sprache wird angewandt: *Gerando schreit in Anna Maria Personen* Ayr. 2071.

Endlich sind noch einige Einzelfälle zu verzeichnen. *Hustet vnd reuspert sich* Heinr. Jul. v. Br. 44. *Johan Bouset, Gallichorea. „Hanrey, Hanrey“, vnd kreien wie ein Han* Heinr. Jul. v. Br. 439. Der Dialekt wird verwendet: *Conrad, der Schwäbische, Clas, der Düringsche, Hans, die Sassiche Buwr* Heinr. Jul. v. Br. 74 (141. 146). Das Pfeifen kann zotenhaft wirken:

> *„Daß ich mit jhr“*
> *Er pfeifft vnd sagt:*
> *„Hochzeit haben thu“* Ayr. 790.
> *„Wolt eur Majestat die Jungkfrau“*
> *Er pfeifft vnd sagt:*
> *„Nemen“*, . . . Ayr. 791.

4) Anhang.

In der Sprache der szenischen Anweisungen zeigt sich der Einfluß der englischen Originalstücke in doppelter Weise: einmal ist das Latein oft beibehalten worden, und zwar nicht immer bloß in kurzen formelhaften Wendungen, wenn auch darin am meisten; dann scheinen mir auch hier und da die Übersetzungen aus dem Englischen ins Deutsche nicht recht geglückt zu sein. *Ad ancillam* E. K. V. *abit* Crei. 79. 92. 93. *abeunt* Crei. 87. *omnes abeunt* Crei. 96. *ad Spectat.* Crei. 116. *Osculatur* Crei. 277. *„Sehet, also“: Steckt den einen hinein. „Nun den andern“. etiam. „Nun den einen Arm mit dem Häupt“. etiam. „Nun den andern“. etiam* Tittmann 23. *Personae* Tittmann 46. *Ellidoris regina accipit coronam* Tittmann 131.

Auch bei Heinrich Julius von Braunschweig findet sich Latein. *Mutae personae von Dienern vnd Officirern konnen so viel geordnet werden, als einem jeden geliebet* Heinr. Jul. v. Br. 336.

Wenn es bei Tittmann, S. 29, heißt: *Sie murmeln, legen die Augen zur Erden,* so ist wohl an das englische

„cast down their eyes“ zu denken. Ebenso scheint mir das Futurum eine allzuenge Übersetzung zu sein: *Prinzessin und König werden lachen* Tittmann 214.

Bei kurzen Anweisungen, bei denen der Name der Person hervorgehoben werden soll, findet sich begreiflicherweise die Inversion. *Kommen herauß Morohn vnd Dardanus* Crei. 242. *Kömt der König, zween Kämmerer, Haman* Tittmann 5. Ebensowenig ist zu verwundern, wenn bei kurzen Vorschriften das leicht zu ergänzende Subjekt oder Prädikat fehlt. *Kammerrath. „Es sol geschehen, großmächtigster König“. (Gehet hinein)* Tittmann 41. *Silvius ein* Crei. 85. Werden mehrere Tatsachen hinter einander erwähnt, so fehlt gern das Bindewort: *Er steht auff, geht ab* Ayr. 317.

Merkwürdig sagt Heinrich Jul. v. Br. 341 von dem zornigen Nero: *stellet sich an als wenn er zornig were;* er ist es wirklich; ähnlich 620; ferner Ayr. 2517 von Betrunkenen *(sie stellen sich alle vol; er stellt sich als schlaff er); sich stellen* bezeichnet hier also die Mimik des Schauspielers und ist dem *quasi* in den lateinischen Dramen des 16. Jahrhunderts nicht unähnlich; vgl. *er geht gleichsam zornig ab* Ayr. 484. In andern Fällen ist mit *stellet sich* wohl Heuchelei gemeint (Heinr. Jul. v. Br. 359; Ayr. 248. 290 u. ö.).

Das *dicit* ist meist verschwunden, der Name des Sprechers genügt; doch fügt Ayrer noch regelmäßig *sagt* zum Namen hinzu. Zu wem der Redende spricht, wird nur ganz ausnahmsweise gesagt.

B. Volkstümliche deutsche Stücke.

Während man im 16. Jahrhundert von Volksstücken, namentlich schweizerischen, sprechen konnte, weil sie wirklich noch eine Volksbelustigung, eine Leistung aller für alle waren, oder doch wenigstens die tätige Teilnahme vieler forderten, darf man im 17. Jahrhundert Dramen, die diesen Stücken nahe kommen, höchstens

volkstümlich nennen; das eigentliche Volksstück ist nur noch eine vereinzelte Erscheinung. — Das 17. Jahrhundert hat auf volkstümlich dramatischem Gebiet außer den Stücken der Komödianten noch eine bunte Gruppe einheimischer volkstümlicher Dramen hervorgebracht. Hier sondern sich zunächst niederdeutsche Stücke ab, dann schließen sich Dramen zusammen, die dem Anteil der Höfe am theatralischen Leben zu verdanken sind, und endlich finden sich als Ausläufer der alten Zeit noch kirchliche Spiele und populäre Schulstücke. — Das Kunstdrama des 17. Jahrhunderts wird dem gegenüber vertreten durch das didaktisch-tendenziöse Jesuitendrama und durch das unter holländischem, italienischem und französischem Einfluß stehende Renaissancedrama.

Zwischen den drei erwähnten Gruppen des einheimischen volkstümlichen Dramas des 17. Jahrhunderts finden sich Übergangserscheinungen; so gehören Rist und Lauremberg einmal zu den niederdeutschen Dramatikern, andrerseits aber stehen ihre Stücke doch auch hier und da unter dem Einfluß von Hoffestlichkeiten. Zwischen dieser Gruppe wiederum und den schulgemäßen Stücken bewegen sich vor allem Gryphius und Christian Weise. Aus den Stücken zu Hoffestlichkeiten nehmen allmählich die Ballette, die Opern und die Haupt- und Staatsaktionen einen beträchtlichen Teil ihrer Grundlage, und in Christian Weise kann man die Anfänge der sogenannten sächsischen Komödie erblicken. Zusammenhänge sind endlich auch mit dem Renaissancedrama zu finden; Stücke mit leichtem Schäferspielgetändel, aber doch hier und da in würdevollen Alexandrinern verfaßt, wären vielleicht besser zum Renaissancedrama zu zählen, und die Pickelhäringseinlagen mancher Renaissancestücke zeigen die Eigenart des volkstümlichen.

Aus zwei Stücken ist besonders viel für die tiefsten Sphären der damaligen volkstümlichen Schauspielkunst zu gewinnen: aus dem „Peter Squenz“ des Gryphius und aus Weises „Tobias“. Bald bewußte, bald unbewußte

Satire auf die Schauspielkunst lassen sie uns manchen Einblick tun; natürlich muß man Shakespeares Einfluß abziehen. Wir sehen aber die Beschränktheit der Requisiten, die Roheit der Gesten, die Unfähigkeit, die Zuchtlosigkeit und das Steckenbleiben der Schauspieler.

1) Angaben für das Publikum.

Zunächst der Titel der Stücke. Die beiden Hauptgruppen, Inhaltsangabe und Hauptperson, sind auch hier zu unterscheiden; sie sind ziemlich gleich groß; nur muß man dabei bedenken, daß zur Inhaltsangabe bisweilen der Name oder Stand der Hauptperson gesetzt wird, und daß zum Helden oft ein bezeichnendes Beiwort tritt, so daß wir eigentlich vier Gruppen zu unterscheiden haben. Auf die drei Arten der volkstümlichen Stücke verteilen sich die Gruppen im großen und ganzen so: die niederdeutschen Stücke geben im Titel gern den Inhalt an, die opernhaften nennen gern die Hauptperson, und die übrigen zeigen beide Eigentümlichkeiten zugleich. Bloße Inhaltsangabe als Titel ohne Hinweis auf die betroffenen Personen ist seltener als die Inhaltsangabe in Verbindung mit einem Zusatz.

Das friedewünschende Teutschland Rist GG. 1. *Coemoedia vom Studenten-Leben* Schoch 1. *Christ-Comödie* Hüb. — *Teweschen Hochtydt dat ys Ardige vyf Uptöge, darin der Eentvolligen Bueren wunnerlicke See un selsene Ree tho sehn, kortwylich tho lesen, lustich tho hören, un leeflicken tho ageren* Jell. 209. *De Historie von Lukevent, ofte een Kluchtighe Vertellinghe van een Westfeelschen Bueren Sone: diewelcke by eenen Klerckemaker besteet om het Docter hantwarck te leeren* Jell. 137. *Over-Ysselsche Boere-Vryagie van Lubbert Boukslag ende Smodde-Moelen Zwenne* Jell. 178. *Tewesken Kindelbehr* ... Jell. 268. *Seugamme oder Untreues Haussgesinde* Gr. Lu. 437. *Des Harleqvins Hochzeit-Schmauß, In einem Singe-Spiele vorgestellet* Ch. R. 46. *Des Harleqvins Kindbetterin-Schmauß* Chr. R. 70.

Ebenso ist der bloße Name des Helden als Titel seltener als dieser mit irgend einer Erläuterung.

Willmut Lustspiel Des Spaten (Kaspar Stieler). *Andreae Gryphii Horribilicribrifax Teutsch* Gr. Lu. 55. *Ernelinde Oder Die Viermahl Braut. Mischspiel* Fil. Ernelinde. *Der Vermeinte Prinz. Lustspiel* Fil. *Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz* Gr. Lu. 1. *Verlibtes Gespenste, Gesang-Spil. Die gelibte Dornrose, Scherts-Spil* Gr. Lu. 235. *Der Schwärmende Schäffer* Gr. Lu. 341. *La Maladie et la mort de l'honnete Femme, das ist: Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod. In einem Lust- und Trauerspiele vorgestellet, und Aus dem Frantzösischen in das Teutsche übergesetzt, von Schelmuffsky Reisse-Gefährten* Chr. R. 89.

Die Angabe der Gattung, zu der die Verfasser ihre Stücke rechnen, hängt eng mit dem Titel zusammen, das bloße *Spiel* veraltet. Die Schulstücke, und nicht nur sie, haben bisweilen die klassische Form *tragoedia* und *comoedia*. Rinckarts Reformationsspiel heißt so eine *Jubel-Comoedia*; die niederdeutschen Titel reden von *Historie* und *Eventhur*, das *Schauspiel* (zu *Theatrum*) tritt vereinzelt auf. Die Buntheit der Gattungsbezeichnungen stellt am am besten Gryphius in einer Person dar. Sein „Peter Squentz“ ist ein *Schimpff-Spiel*, seine „Majuma“ ein *Freuden-Spiel*, sein „Piastus“ ein *Lust- Und Gesang-Spiel*, seinen „schwermenden Schäffer“ bezeichnet er als *Satyrisches Lust-Spiel*, und sein „Untreues Haussgesinde“ nennt er einfach ein *Lust-Spiel*. Die Bezeichnung *Lustspiel* findet sich bei Reuter mit *Trauerspiel* verbunden, was dann Filidors *Mischspiel* und Rists *Tragico-comoedia* entsprechen wird. Nicht zu vergessen sind die *Schäffereyen*.

Die Personenverzeichnisse ordnen gewöhnlich nach der weltlichen Rangordnung an, doch so, daß dabei die Gruppierung zusammengehöriger Figuren und die Szenenfolge auch zur Geltung kommt. In Rists „Friedejauchzendem Deutschland“ sind die Personen nach der Reihenfolge des Auftretens genannt, und Leonhard Frisch stellt sie nach den einzelnen Szenen zusammen, dabei sind zugleich, wohl nach französischem Muster, die Namen der Darsteller, Schüler des grauen Klosters zu Berlin, angegeben. In der „Stargaris“ des Praetorius, in den „Horatiern und Curiatiern“ im „Carl von Burgund“ in

Spichtigs „Dreikönigsspiel“ und in der „Beständigkeit“ sind ebenfalls die Darsteller, oft Mitglieder der höchsten Gesellschaft, erwähnt; in dem letzten Stück sind die Personen auch nach den einzelnen Szenen geordnet. — Bemerkenswert ist ferner die Scheidung zwischen Schauspielern und Statisten, wozu dann bisweilen als dritte Gruppe noch die Sänger hinzukommen.

In diesem schertz-spiel werden eingeführet als redende:

. . .

als schweigende: Gr. Lu. 66.

Stumme Personen.

Etliche Diener Pentonomj, Hetschirer. Etliche Bawren zum Bawrenkriege. Lorarij, Carnifex vnd ein Teufel M. Rinckh. 13.

Redende Personen des Vermeinten Printzen.

. . .

Stumme Personen des Vermeinten Printzen.

. . .

Singende Personen der zwischenspiele Fil.

Singende Personen dieses Schauspiels.

. . .

Redende Personen Spat.

Auch sonst wird im Personenverzeichnis auf die Statisten geachtet. *Soldaten, so viel man haben will und kann* Carl XII, 2. *So mans wolt kürtzer haben, könt man der Juden, des Türcken vnnd Schusters actiones, nicht aber etwa andere Heuptsachen außlassen* M. Rinck. 13.

Häufiger und bestimmter als früher werden die Zusätze, die zu den einzelnen Personen gemacht werden, allerdings ist an die Länge solcher Erläuterungen, wie wir sie in manchen Dramen unsrer Tage finden, noch nicht zu denken.

Tewes de Söhn, 26 Jahr olt Jell. 209.

Interscenium Actus Secundi.

Personae.

Telsche die Jungfraw,

Hans Knapkäse, Laban der Bawrenknecht, Lurco der Aufschneider Rist, Jahrb. 147.

Gregor Kornblume, verlibt in Dornrosen.
Matz Aschewedel, verlibt auff Dornrosen Gr. Lu. 245.
Selene, eine hochmüthige, doch arme adeliche jungfrau.
Sophia, eine keusche, doch arme adeliche jungfrau.
Sempronius, ein alter verdorbener dorffschulmeister von großer einbildung.
Cyrilla, eine alte kuplerin Gr. Lu. 66.

Namensymbolik findet sich meist in komischem Sinne, soweit nicht wie im „Bäurischen Macchiavell“, in Willmut, bei Tolle u. ö. direkte Personifikation vorliegt.

3. *Matthäus. Ein Gastwirth zu Bethlehem.*
4. *Schureck. Deßen Haus Knecht.*
5. *Crocodilla. Die Gastwirthin . . .*
9. *Runcus*
10. *Hachus* } *Drey Hirten.*
11. *Rilpus*
12. *Asmus*
13. *Grobian* } *Drey Bauern . .*
14. *Stolprian*
17. *Rupertus*
18. *Antropophagus* } *Vier Ruperte.*
19. *Misandropus und*
20. *Ripsrapsius* Hüb. 1.

Die Angabe des O r t e s, an dem das Stück spielt, bezieht sich vor allem auf die Dekoration, ist also kaum noch ein Wink für das Publikum; allenfalls können noch folgende nach dem Personenverzeichnis stehenden Bemerkungen als Information des Publikums gelten. *Der Schauplatz ist in der ersten Handlung das Schloß Herzberg; in der zweyten Teuschberg; in der dritten das Feld vor demselben* Spat. *Der Schauplatz ist der Königl. Pallast zu Syrakusa in Sizilien* Fil. *Der Schau-Platz ist zu Straßburg in deß Simplicius Hauß und der darum gelegenen Gegend* Panc. 3. Wir befinden uns nunmehr in der Zeit, wo von einer Theaterdekoration, die der heutigen sehr nahe kommt, gesprochen werden kann; und so finden sich denn auch Überschriften, die auf eine möglichst individuelle Dekoration hinweisen, obwohl sie zunächst nur Ortsangaben sind.

Die Auffzüge seind.

Der Königliche grosse Saal.
Das Frauenzimmer.
Ein Ort von Klippen.
Ein lustiger Wald und Himmel Fil. Ernelinde.

Der schau-platz bildet einen lustwald und blumengarten ab Gr. Lu. 177.

Der schauplatz ist eine wiese, lustpusch und Angelicas saal. Das lustspiel beginnet mit anfang des tages und endet sich in der nacht Gr. Lu. 349.

Die Zeitangaben, die höchst selten vorkommen, beziehen sich, wie man aus diesem einen Beispiel schon deutlich ersieht, nur auf die Einheit der Zeit.

2) Angaben für die Inszenierung.

Das Zeichen, das den Beginn einer Aufführung andeutet, wird selten erwähnt; das Erscheinen des Prologsprechers wirkt oft in dieser Art; aber es wird doch wohl öfter ein Trompetenstoß als Ankündigung gegolten haben; es gibt begreiflicherweise hierüber kaum irgendwelche Vorschriften. *Hier wird erstlich mit Trompeten und Heerpaucken ein Zeichen geben, und praeambulirt. Nach diesem werden die Vorhänge gezogen und stehet Mercurius unbeweglich allbereit in seiner Stellung, fänget darauff zu den Anwesenden also an zu reden* Schoch 3. Nach dem Trompetenstoß ging gewöhnlich der Vorhang hoch, und zwar ist es gar keine Frage mehr, ob nur die innere Szene einen Vorhang hatte und nicht auch die vordere. Die Anweisungen sprechen deutlich genug; die ganze Bühne wie die Hinterbühne war durch einen Vorhang vom Publikum getrennt. Wenn man hier dem Wortlaut vollen Glauben beimessen darf, so kann man annehmen, daß die Bühne einen sich in vertikaler Richtung bewegenden Vorhang gehabt hat. Anweisungen, die die Vorhangseinrichtung besonders deutlich erwähnen, sind folgende: *Hiermit tritt Mercurius geschwind ab, und fallen die Teppichte . . . Hernach Werden die Teppichte auff dem Theatro und innern Scene gezogen, . . .* Schoch 5. *Hier*

fallen die Teppichte und wird mit einer Instrumental-Music beschlossen Schoch 33. *Hier werden wiederumb die Vorhänge gezogen und ein ieder Auffzug zuvor in Stellung gezeigt* Schoch 34. *Der Balbier kömt, der Verwundete ist schon todt, und fallen die Fürhänge* Schoch 71.

In den Zwischenakten trat bisweilen die Musik in Aktion; oft machte die Abwechslung zwischen Vorder- und Hinterbühne dies unnötig; bisweilen waren auch kleine Stücke eingelegt. *Ende der Ersten Handlung. Merke: Hier muß ein Zwischenspiel (interscenium) gemachet oder, welches meines Bedünkens sich viel besser würde schicken, eine gravitetische Musik mit unterschiedlichen Instrumenten (in welche etliche Lieder, von der großen Unbesonnenheit, Stolz und Frechheit des Teutschlandes handelnde, zu singen) füglich angestellet werden; jedoch kan ein jedweder hierinnen nach f[s]einem Belieben verfahren, nur do[a]ß alles ganz ernsthaft und beweglich abgehandelt werde* Rist, GG. 26. *Hier soll in der Scenen auffn Instrumenten gemacht vnd vom R. Martin von aussen eins vmbs ander drein gesungen werden: Ein feste Burgk ist vnser Gott, etc.* M. Rinck. 56. *Musica instrumentalis* M. Rinck. 99. Die kleinen eingelegten Stücke leichten Inhalts stehen lebenden Bildern recht nahe (Rist, GG. 47 ff.). — Durch einen Personen- oder Ortswechsel wird eine neue Szene bedingt, durch einen Abschnitt in der Handlung ein neuer Akt. Die Bezeichnungen für die Akte sind *Handlung, Abhandlung, vpptöge;* die Szene heißt *Auftritt, Aufzug* oder *Eingang.*

Über die Dekoration war schon im Anschluß an das Personenverzeichnis gesprochen worden; dort ist gewöhnlich nur eine allgemeine Angabe gemacht; diese allgemeinen Bezeichnungen finden sich auch sonst noch.

Dritte und letzte Handlung.

Der Schauplatz ist noch das Schloss Nicaea, in welchem sich erstlich ein Gefängniss zeiget, in welchem Oromachus an Ketten geschlossen Sold. 71. *Der Schauplatz ist das*

Vorgemach des Königes Fil. 1. *Der Schauplatz zeigt die Stadt Plissine und im Prospecte ein Wirtshauß* Chr. R. 4. *Der Schau-Platz praesentiret Eine Stadt, und ist Nacht* Chr. R. 70. Aus diesen Anweisungen bei Christian Reuter geht hervor, daß die Bühnendekoration bereits mit der Perspektive rechnet; bei Filidor erscheint dies noch etwas deutlicher. *Der Schauplatz ist die Perspektivische Gegend des brennenden Berges Etna* . . . Fil. 123. Hier und da werden diese Angaben etwas genauer. *Das Theatrum praesentirt ein offenes Feld mit einigen ruinirten Gebäuen* Best. 7. *Der Schauplatz bildet den Wald ab, in welchem sich die Jäger hören lassen* Tit. u. Tom. 24. *Amyntas treibt die Schaff auff den Platz welcher wie ein lustiger Wald zugerichtet mit einem Brunnen zierlichen Blumen vnd andern zur Schäffer-Lust gehörigen Kräutern besetzet seyn muß ein jeglicher trägt sein Instrument bey sich welches er hernacher an die Bäwme auffhänget* Schäf.

Über die Bühne an sich ist zu sagen, daß sie noch immer recht einfach ist; aus den Abbildungen zu Christian Weises „Neuer Jugend-Lust" ersieht man, daß drei herabhangende Vorhänge den Bühnenraum umschließen. Die Trennung in eine Vorder- und Hinterbühne ist noch vorhanden. Es ist auch immer noch die Regel, daß die Vorderbühne mehr das Freie darstellt, während die Hinterbühne für geschlossene Räume verwertet wird.

Hiemit entschläfet sie gar feste; die vier Kavallier machen ein wenig Reverenz, gehen von ihr heraus, und wird der innere Schauplatz, auf welchen die Königin ruhet, hiemit geschlossen, die Kavallier aber bleiben vor demselben auf der äußeren Bühnen Rist, GG. 37. *Actus 1. vorne Wald, hinten Zimmer* Carl XII, 2. *Der Stall eröfnet sich, Joseph ist beim Kinde* Hüb. 28. *Sie hertzen das Kind und der Stal fällt zu* Hüb. 30. *„. . . beliebt ihnen nicht ein wenig herein zukommen?" der Vorhang wird auffgezogen* Pol. *Sie gehet in ein Gezelt welches sich nach Eröfnung der Hinter-Scene präsentiret worauf diese alsobald zugezogen wird* Ad. u. Ber. 20. *DIe innere Scena wird auffgezogen welche zugleich gerichtet ist als eine Qvacksalber-Bude mit ein hauffen Testimonial-Brieffen und dergleichen Sachen. Ratio Status stehet als ein Qvacksalber hinter einem Tische ist halb gekleidet als ein Soldat halb als ein Priester er spricht* R. St. 10. *Die 5. Sinnen*

praesentiert in fordern Theatro. Im hindern ein Altar aufgericht Graf v. Gl. 12.

Die Häuser der Dekoration haben schon Fenster: *Ilse guckt zum Fenster raus* Chr. R. 75.

Dekorationswechsel wird nicht gescheut; allerdings bewerkstelligte das Aufziehen der Mittelgardine einen leichten Wechsel des Schauplatzes. *Der Platz verändert sich in das geheime Zimmer des Königes* Fil. 5. *Der Platz verwandelt sich in das Königl. Vorgemach* Fil. 18. *Hier müssen die Vorhänge der innern Scene fallen, und wird das Bette vom Theatro gebracht, . . . So bald das Bette vom Theatro gebracht, werden die Vorhänge auffgezogen, . . .* Schoch 82. Bald wird der Ortswechsel nach alter naiver Art durch die Worte der handelnden Personen angedeutet, bald fällt auch der Gesamtvorhang, damit man den Schauplatz verändern kann. *Thobias stehet auff sagt zum Sohn. „Komm her mein Sohn dann du vnd ich Wöllen gehn ein klein geschäfft richten auß Demnach bald wider kommen zu hauß". Spricht weitter im garten* Thob. *Das Theatrum wird zugezogen.*

Der Fünffte Auffzug.

Der Schauplatz wird verändert Pol.

Tische, Stühle und Bett sind das Mobiliar, das öfter erwähnt wird. Aber auch für die besondere Ausstattung eines Gemaches verfügt man über allerlei seltsame Dinge.

Inmittelst öffnet sich der Schauplatz, darauf stehet eine schöne Tafel mit vergüldeten Schüsseln voller Konfekt, viel güldene und silberne Becher, Pokal und allerhand Trinkgeschirr, an der Seiten stehet ein Schenktisch, welcher übermäßig mit mancherlei kostbaren Gefäßen ist geschmücket, das Gemach und die Wände mit schönen Tapezereien gezieret, etliche Stühle mit güldenen Küssen, alles aufs Prächtigste, wie man es immer kan haben, ausgerüstet Rist, GG. 30. *Ziemovit sitzt mit seinen gästen an einer langen taffel, wo man über alle maßen lustig* Gr. Lu. 229. *Der Schauplatz zeigt eine Gast-Stube. Fidele und Edward sitzen mit etlichen Studenten um einen Tisch herum schmausen und singen* Chr. R. 18. *Der Prospect eröffnet sich, der Schlampampe ihr Schlafzimmer, allwo sie mit Däfftle in einem Bettkorbe liegt, . . .* Chr. R. 128. *Ursel präsentiret sich im Wochenbette*

. . ., *Jäckel und Thomas bereiten die Mahlzeit* Chr. R. 82. *Der Platz ist ein Gemach mit Larfen Brillen und Schweinsblasen behänget* Spat. 53.

Selten kommen Bühnenbilder vor, die nach Art der Jesuitenstücke ein Trauerhaus oder einen Kirchhof darstellen.

Epilogus. Castrum doloris.

Das Theatrum ist gantz Schwartz bezogen, die Königl. Leiche auff einem paradebette in weiszen Sterb-habit gekleidet, auff Jedweder Seite Sechs Gueridons mit lichtern, zu seinem haubte lieget Cron und Scepter auf einem Polster zur rechten Seiten stehet ein bloszer Degen, zum Füszen liegen Paucken, Trompeten, Standarten, Fahnen, Flinten, Pistosten, Harnische und allerley Kriegs-Rüstung, wie auch tromeln etc. Fama in tieffster Trauer, in der hand haltende eine trompete mit einem groszen Flor bewunden und zur rechten Seiten bey den Füszen stehende, singet folgende Aria Carl XII, 55. *Der König auf dem Parade Bette unter einen schwartzen Baldachin mit allen Krieges Armaturen, darbey das ganze Theatrum in einen Monument verwandelt* Friedr. 134. *Der Schauplatz verwandelt sich, bey der Nacht, in einen Kirchhoff, mit vielen Gräbern, und im Prospecte praesentiret sich der Schlampampe Sepultur annoch verdeckt,* . . . Chr. R. 135.

Damit haben wir uns bereits dem Effekt zugewandt. Die Effekte, die mit der Dekoration im Zusammenhang stehen, werden meistens durch Schwebemaschinen, daneben durch die Versenkung zustande gebracht; besonders hinzuweisen ist auf die Verwendung bemalter Leinwand in einer Versenkung, wodurch der Anschein wogenden Wassers erweckt werden soll. Bei den früheren Tellspielen wurde dieses Dekorationseffektmittel nicht erwähnt, so daß wohl anzunehmen ist, daß es erst im 17. Jahrhundert bekannt wurde.

Die Wolcke schliesset sich, oder da man keine Wolcken kann haben, also daß der Engel nur bloß auff den Schauplatz komt, und sich etwan an die eine Seite stellet, so muß derselbe nach außgesungenem Liede gleichsam verschwinden, das Lied aber auf einem Zettel geschrieben, wird vom Engel auf die Schaubühne geworffen, . . . Rist, Fj. 131. *Die liebe erscheinet mit bogen und pfeilen in den wolcken* Gr. Lu. 246. *Persus kommt in der Lufft* Andr. 67. *Die Göttin der Gedächtnüß und die Göttin der Ewigkeit kommen aus den Wolcken und singen* Best. 3. *Es erhebt sich ein Erdbeben der Boden thut sich auff und kommt Vertumnus auffgestiegen der hernach in vielerley Gestalt sich verendert* Fil. 125. *Vertumnus fährt wieder unter die Erde.*

Es verlieren sich die Wolken und wird Etna in Hybla verwandelt auch kommt Amor wieder zur gewöhnlichen Gestalt Fil. 131. *Calumne, Philoplut und Trügewicht springen aus dem Abgrund mit grossem Ungestüm* Innoc. 4. *ES wird in der innern Scena eine See vorgestellet . . . Sie springt zwischen die gemahlte Leinene Wellen hinein und taucht sich unter, daß man sie nicht sehen kan . . .* R. St. 124.

Eine große Rolle spielt die Effektbeleuchtung; am meisten achtet Christian Weise darauf; das zeigt sich besonders darin, daß er wie wenige damals Abstufungen in der Helligkeit kennt und mit der Finsternis ebenso zu wirken weiß wie mit dem Licht. Bei Gryphius erfahren wir, daß man ein plötzliches Aufflammen, wobei man sich heute des Kolophoniums bedient, durch Bernstein hervorruft.

Der Himmel öffnet sich, in demselben sitzet Gott in seiner Herlichkeit und klarem Lichte, so schön und prächtig man solches mit Facklen und Feuerspiegeln zwischen denen Wolken immer kan abbilden Rist, GG. 89. *Hybris der Drache streiten gegeneinander da der Drache Feuer speyet . . .* Spat. 131. *Der Schauplatz ist die Perspectivische Gegend des brennenden Berges Etna in Sizilien und erhebt sich Donner und Blitzen. Indehm fähret Jupiter auf einem Adler aus den Wolcken herab den Donnerkeil in der einen Hand haltend* Fil. 123. *Die andere Veränderung des Schau-Plazes. Wird ohne Liechter und mit den Mond praesentiret* Char. *Der priester zündet ein feuer an und wirfft bernstein hinein . . . Die andern alle streuen bernstein auf das feuer* Gr. Lu. 225. *Der priester wirfft einen theil der abgeschnittenen haare mit bernstein in das feuer, . . .* Gr. Lu. 226 (232. 338. 401).

Zu diesen anspruchsvolleren Lichtwirkungen tritt die Dunkelheit der Nacht, in der die Personen mit Laternen auftreten: *Mutter Ilse in einer Schaube und finstern Laternichen in der Hand* Chr. R. 76.

Die Musikeffekte sind am häufigsten zu Beginn oder am Schluß eines Aktes, bedeuten also oft nur einen Einschnitt; weiter dienen sie dazu, die Handlung eindrucksvoll zu machen; dies geschieht bald durch komische, bald durch stimmungsvoll abgetönte, bald durch laute Musik, die teils rein instrumental ist, teils mit Gesang verbunden.

Hie muß eine gute Weile mit Instrumenten gar kläglich musiciret, könte auch wol ein Warnungslied an Teutschland darin gesungen

werden Rist, GG. 40. *abit. Musica. Finis* Rist, Jahrb. 132. *Der Vertraute geht ab Adelreich setzet sich und entschlummert. Chorus* Ad. u. Ber. 27. *Hie kan ein wenig inne gehalten werden, biß wiederum ein Zeichen mit Trompeten und Heerpauken zur Action geschehen* Schoch 5. *inwendig wird march geschlagen* . . . Carl XII, 22. *inwendig wird auff beyden Seiten der march geschlagen* Carl XII, 26. *Trompeten und Heer-Pauken beym Vivat und Lösung der Stükke* Prinz T. *Die Musicanten spielen auff. Lepsch nimmt Charlotten, Fleck Clarillen, Schelmuffsky die Mutter, und tantzen* Chr. R. 42 (135). *Hie wird auf einem Posthörnlein gleich als von weitem geblasen* Rist, GG. 14.

Die musikalischen Effekte gehen in Lärmeffekte über, wo es sich um Gewalt handelt; sehr gern wird der Lärm hinter der Bühne ausgeführt.

Sobald Merkurius hinweg, komt Mars heraus gebrauset mit einem starken Schalle der Trommlen und Trompetten, es werden zugleich unterschiedliche Büchsen und Pistolen hinter ihme los geschossen, er hat das Maul voller Rauches vom Taback, welchen er stark heraus bläset, hält einen bloßen und blutigen Degen in der Hand, und fähet an zu reden mit brüllender Stimme Rist, GG. 43. *Im Walde wird ein Geräusche . . . Das Geräusch wird immer stärcker . . . Sie halten beyde den Spiess und die Gabel vor: Der Vogt kömmt herausgetretten* Rist, Jahrb. 95 (152).

Actus 3.
Sc. 1.

NB. hier wird Friedrichs-hall bombardiret unter trompeten und Paucken.

Die Mittel-Guardine fält zu.

Sc. 2 Carl XII, 45.

Die Requisiten stehen einmal mit der Dekoration und den Effekten im Zusammenhang, ein ander Mal mit dem Kostüm. Das Mobiliar war bereits erwähnt, hier ist über die Versatzstücke im engeren Sinne zu sprechen. Wir treffen einen immer noch sehr bescheidenen Apparat an; außer den altererbten Bäumen handelt es sich allemal um Dinge, die überall sofort zur Hand sind. *Er steiget auf den baum. Er fället in den holen baum* Gr. Lu. 416. *Er steiget aus dem baum* Gr. Lu. 420. *Sie weisen ihm die aeste mit den früchten* Gr. Lu. 427. *Jetzo sitzen die beyden Penäle auff dem Theatro, gleich als in*

ihrem Musaeo, sind lustig und spielen im Brete, . . . Schoch 55. *Schureck mit dem Stroh* Hüb. 13. *Schureck setzt das Faß dem Esel hin* Hüb. 14. *Harleqvin Mit einer Leiter und Laternen* Chr. R. 55.

Deutlich hervor treten die Requisiten, die zur Bewirtung nötig sind; es scheint mir hier ein Einfluß der Komödiantenstücke [1]) vorzuliegen. *Hier wird musiziret und nachgesetztes Lied: . . . Gesungen indessen der Tisch gedecket mit Wein und Konfekt besetzet . . .* Spat. 68. *Flavia träget eine schüssel voll mit zucker überzogener früchte* Gr. Lu. 246. *Servillo mit einer Flaschen Wein . . .* Chr. R. 20.

Besonders auffällig ist die Verwendung von Tieren auf der Bühne, mögen es nun lebende oder ausgestopfte sein. Die Weihnachtsspiele mit ihren Pastoralszenen haben dazu wohl den ersten Anlaß gegeben; später brachten dann die Volkssagenstoffe die Drachen auf die Bühne. *1 diener kommt mit hunden wieder zurücke . . . Er hetzet mit großen gelächter der andern sie mit hunden fort* Gr. Lu. 212. *Bartel Klotzmann bringet einen hahn unter dem arme mit sich, welchem der fuß entzwey geschmissen . . . Jockel Dreyecke kommet von der andern seiten und träget einen mit sidenden wasser verbrandten hund* Gr. Lu. 258. *Lysis, gekleidet wie ein hirt treibet eine heerde schafe vor sich* Gr. Lu. 350.

Gespenster werden nur selten in Tiergestalt vorgeschrieben, gewöhnlich genügt, wie die Abbildungen zeigen, ein großes um Kopf und Schultern geschlagenes Tuch. *Eine Bande Gespenster von unterschiedenen abscheulichen Mißgestalten. 1. Gespenst so einen Geißbock*

1) Das Konfektessen übrigens, das namentlich in den englischen Stücken hervortrat und uns heute befremden kann, ist eine damals durchaus übliche Sitte; so wird auch im „Simplizissimus“ selbst Männern Konfekt aufgetragen; es heißt dort I, 3, 21: *Zu diesem Geschäfft . . . liesse der Obrist Leutenant Wein und Confect langen, . . .* Auch die politischen Lieder und Flugschriften des dreißigjährigen Krieges verwenden das Bild des Konfektessens mit Vorliebe satirisch.

mit einem Storcken-Schnabel präsentieret hinden gehet ihm ein Besen htrauß [!] Panc. 107. *2. Gespenst in Gestalt einer Fledermauß* Panc. 108. *3. Gespenst einen Affen vorstellend der ein dickköpffigtes ungestaltetes Kind von der einen Pfoten in die andere schmeisset und es bißweilen an die Brust drücket* Panc. 108.

Daß eine Puppe ein kleines Kind darzustellen hat, ist nichts Neues: *die Dame lest das Kind auff seiner Stuben liegen,* . . . Schoch 91.

Nunmehr nähern wir uns dem Kostüm; denn Requisiten, die den Stand, die Persönlichkeit bezeichnen sollen, gehören bald mehr bald weniger zum Kostüm; man achtete gern auf solche Züge. Als besonders interessant stelle ich eine Vorschrift voran, die jeder Nationalität[1]) ihr besonderes Attribut verleiht.

EIn Spanier ein Holländer und ein Italiäner drey Kauffleute gehen ein. Der Spanier hat unter dem Arme ein klein Fäßgen. Der Holländer zweene Holländische Käse. Der Italiäner einen Korb mit Citronen und Pomerantzen R. St. 5. *Laban hat ein Beutel voll Geld* Rist, Jahrb. 150. *Scaramutza kommt mit einem Bohtenspieße* Fil. 28. *Er suchet eine lange weile den zettel; als er ihn zuletzt in dem lincken ermel funden, da setzt er die prille auf und siehet auffs papier, darnach fähret er fort* Gr. Lu. 29. *Vor ihm gehen Cuntz und Lorentz, derer jedweder eine heugabel träget* Gr. Lu. 319. *Käthe gehet erst ein mit Buttermilch, Eyern und einer Gans* Schoch 26. *Crocodilla* [Gastwirtin] *mit einer Ofengabel* Hüb. 5.

Die vornehmen Standesrequisiten verstehen sich von selbst; wir dürfen nicht etwa schließen, daß Könige Abzeichen ihrer Würde nicht trugen, weil diese nicht erwähnt werden. Das Bild vor dem Daviddrama Weises zeigt uns David im Königsmantel, die Krone auf dem Haupt und eine Harfe vor sich. — Die allegorischen Figuren wurden besonders sorgfältig ausgeputzt. War schon früher — wohl im Anschluß an den Teufel und die Könige aus dem Morgenland — auf solche Figuren

---

1) Das geschichtlich treue Kostüm hat in seiner Vollendung erst Talma (1763—1826), der bekannte Schauspieler des théâtre français, eingeführt.

geachtet worden, so brachte die durch den Humanismus eingeführte Fabelwelt des Altertums neue Anforderungen mit sich. Im Reich der Bühne zeigen die abstrakten und doch wiederum sinnfälligen Jesuitendramen den Allegorieausputz in größter Vollendung; von diesen haben sich die volkstümlichen Stücke vieles abgesehen.

Merkurius [gern Prolog- und Epilogsprecher] *tritt auf in seinem gewöhnlichen Habit* Rist, GG. 3. *Teutschland tritt auf. Vor ihr her gehet der Friede in schneeweißen Frauenkleidern, auf dem Haupte einen güldenen Kranz, in der Hand einen grünen Lorberzweig und unter dem Arm ein Cornucopiä tragend. Teutschland ist auf das allerprächtigste à la mode bekleidet, hält in der Hand einen schönen Scepter, auf dem Haupte träget sie eine sehr köstliche Krone, siehet gar frech und wild aus, hat viele Diener und Dienerinnen, sonderlich folget ihr die Wollust in mancherlei Farben ganz leichtfertig bekleidet, jedoch daß sie fast halb nackend daher gehet* ... Rist, GG. 11 (67. 68). *Meister Ratio Status gehet auf wie ein Quacksalber oder Feldscherer, ziemlich gravitetisch ausstaffiret. Er träget seine Wundarzlade unter dem Arm, hält in der Hand ein paar Gläser, Büchsen mit Salben, allerhand Instrumente und derogleichen. Er kan ihm auch durch einen Diener etliche Sachen nachtragen lassen, fähet an ganz hochmüthig zu reden* Rist, GG. 75. *Hie tritt auff ein wilder Mann, gantz rauch bekleidet und grimmiges Ansehens,* . . . Rist, Fj. 9. *Das Gerüchte* [die Fama, wie sie auf dem Titelblatt abgebildet ist] *hat ein Frauen-kleid an, welches voller Zungen gemahlet, es ist auch beflügelt,* . . . Rist, Fj. 61 (Spat. 145; Fil. Ernelinde 128. 135; Fil. 132). *Mars mit helm und Harnisch und einen langen Flor über der Achsel hangende stehet zur rechten Seite der Leichen beym haubte* Carl XII, 58. *Da fallen die Feinde Martini alle als todt nieder, und werden weggeschleppet vom Cacangelo, der sich jetzt schwartz in Teufels Gestalt sehen lesset, mit etwa noch einem stummen Teufel* M. Rinck. 104.

Einen Einblick in einen recht verständigen Theaterbetrieb gestattet uns das Requisitenverzeichnis, das der etwas später liegenden Haupt- und Staatsaktion von Carl XII. angefügt ist.

Requisita.

5 blaue gute Röcke, worunter einer vor den König, benebst einem saubern Kleinen Collor.
Ein groß Collet, vor Arlequin.
2 tromeln.

1 paar Paucken.
Etliche trompeten.
4 paar Pistolen, so gut gangbar,
Etl: Flinten und Pulver.
Standarten und Fahnen benebst etl: Degen, und wen es seyn kann etl: Stücke.
2 schwartze trauer-Kleider, vor Bellona, und Fama, benebst dem trauer Rappen.
4 große trauer Flöre.
12 Gueridons und so viel leuchter.
Schwartztuch oder boy alle Flügel des theatri schwartz zu bekleiden, wie auch zum parade Bette, sowohl den boden als bette damit zu bedecken.
Ein weißer Sterb-habit vor den König viel schwartze Schleiffen von Papier, solche auf den Sterb-habit herunter zu stecken.
Ein schwarßbezogen Polster mit Cron und Scepter.
Ein helm und harnisch nebst dem schild vor dem Mars.
Ein spieß oder mehr.
Ein groß Faß ohne Boden, worin Salve geschoß wird.
Viel Töpffe, Schüßeln, teller, kanen und Gläser.
Sallat und würste, vor die Marquetaentern die recrouten zu speisen, wie auch hier. [Bier?]
Salat et Eßig.
Ein Marquetaenter Gezelt.
Ein Spieß woran ein Mensch gespiest wird.
Ein Schnap Galgen.
Weibs-Kleider vor Arlequin.
Ein blauer Mantel.
8 paar Stieffeln mit Sporn, worunter ein paar rechte große Steiffe vor Arlequin.
Eine haar Tour vor den König.
Schwerter. 5 Degen Gehencke.
Ledern Camisol und Hofe [Hose]. *Ein Schild.*
3 oder 4 Swedische Deg. Vor d. König i. Swed. eine schwartze Halßbinde. ein paar ledern händschn Carl XII, 63.

Das Kostüm verfolgt gleiche Zwecke. Daß historische Kostümstudien nicht verschmäht wurden, zeigt Rist.

Die vier Helden gehen auf eine gar alte Manier bekleidet, mit aufgebundenen langen Haaren, große Streitkolben in den Händen haltend, mit angehängten breiten Schlachtschwertern, und kan man sich der Abbildungen, welche in des hochgelehrten P. Klüverij altem Teutschlande werden gefunden, in diesem Falle sehr nützlich gebrauchen Rist, GG. 5. Komische Zwecke werden verfolgt: *Scar[amutz] tritt ein mit*

seltzamer Kleidung angethan Fil. 37. *Pickelher. agirt, kleidet sich in die Stutzerkleider, und wil sie ihnen eigenthümlich machen, kaupelt die Penal kleider an einander, schleppet sie hinter her, . . .* Schoch 40.

Bei Gryphius findet sich im Personenverzeichnis ein reichlicher Kostümwechsel angegeben; hierin gehört er mehr zu den Renaissancedichtern und ihrem Pomp.

Namen der spielenden.

Lysis, der schwermende schäffer, in der verwandelung Amarillis.
Angelica, Montenors schwester, in der schäfferey die nymfe oder wald-göttin.
Hircan, Lucides bruder, in der schäfferey der zauberer und druide.
Montenor, ein edelmann, Lucides liebhaber, in einen schäffer, nochmals in einen wasser-gott verkleidet.
Anselm, schäfer, liebhaber Angelices.
Clarimund, Charitens liebhaber, in der schäfferey Philiris von Arcadien.
Lucide, eine adeliche jungfrau, Hircans schwester, in der schäfferey eine auf den Lysis verlibte schäfferin.
Charite, Angelices verwandte, in der schäfferey die schäfferin des Lysis.
Sinope,
Clorise, zwey adeliche jungfrauen, in der schäfferey zwey wald-göttinnen.
Adrian, ein kauffmann, Lysis vetter.
Montenors diener in einen baum-gott verstellet und mit lauter cypressen-zweigen behangen.
Drey diener Montenors, verkleidet in satyren oder bocks-füße Gr. Lu. 349.

Seltener bietet sich Gelegenheit, durch das Kostüm die momentane Lage der Person oder den Stand der Handlung sinnfällig zu machen.

Cyrilla, mit schönen kleidern angezogen und auffgeflochtenen haaren Gr. Lu. 151. *Ziemovit wird gantz weiß gekleidet, von den priestern mit fackeln und kertzen hervor gebracht und auf einen stul niedergesetzet* Gr. Lu. 224 (226). *Schelmuffsky in einen zerrissenen Reiserock* Chr. R. 30. *Schlampampe, Charlotte, Clarille in rothen Damasken Kleidern und hohen Fantauschen, . . .* Chr. R. 32. *Mutter Ilse in einer Schaube und finstern Laternichen in der Hand* Chr. R. 76. *Lorentz, zu den vorigen im Reise-Habite* Chr. R. 97. *Lorentz in einem groß langen Trauer-Mantel* Chr. R. 135.

Die früher beliebte Verkleidung ist zurückgegangen.
Lesbia in mannskleidern Gr. Lu. 450.
Broscus in Hieronymus kleide Gr. Lu. 490.

Das Auf- und Abtreten der Personen wird noch immer nicht überall angegeben, wo es eintritt; ein

Prinzip ist höchstens insofern festzustellen, als man in Szenenüberschriften gern alles für die kommende Szene zusammenfaßt, was Auf- und Abtreten angeht, und als man außerdem eigentümliche Arten des Auftretens oder Abgehens noch besonders bezeichnet. *Orimantes und die Vorigen* Fil. 49. *Charlotte und die vorigen* Chr. R. 7. *Floretto, Amandus, Clarissa des Kauffmans Fraw; Pickelhering* Schoch 18. Daß eine Person eine andre mitbringt, wird auch bisweilen der Anlaß, das Auftreten zu bezeichnen. *Tewes kompt mit dem Kinde* Jell. 275. *Wummel gheyt hen unde kumpt mit der Moeme wedder* Jell. 273. Die alte Art des ersten Auftretens aller Spieler in Prozession ist fast gänzlich verschwunden.

Erster Auffzug.

Hie werden die Persohnen alle auff dem Schauplatz erstlich auffgeführet, vnd da sie ördentlich bey einander fängt der Vorreder also an Fr. Er. T. *Braut und Bräutigam werden in Procession über das Theatrum geführt* Chr. R. 66.

Es ist ganz isoliert, wenn Spichtigs „Deikönigspiel“ statt der Personen der Szene deren Inhalt kurz angibt, ohne die Personen besonders aufzuzählen. — Für das Abgehen findet man zwei besondere Arten, die nicht dem Typischen angehören; einmal das aus der Situation oder dem Charakter der Person hervorwachsende zeremonielle oder schnelle Abgehen und dann die Bestimmung der Stelle, nach der das Abgehen stattfinden soll. Im übrigen sind auch hier die Anweisungen typisch; sie sind im allgemeinen noch seltener als die für das Auftreten; das Abgehen kann eben noch leichter erschlossen werden.

Die andern nehmen alle mit allerhand cerimonien von einander ihren abschied; Pickelhäring aber und Peter Squentz nöthigen einander voranzugehen; so bald aber Squentz voran treten wil, zeucht ihn Pickelhäring zurück, und laufft selbst voran Gr. Lu. 20. *Der soldat wird von den waldgöttern erwischt und mit vielem geschrey weggetragen* Gr. Lu. 194. *Dornrose entlauft, Kornblume und Aschewedel dringen schlagend von dem schau-platz hinein* Gr. Lu. 292. *Charlotte. „Ey das will ich meiner Frau Mutter sagen, daß er mich eine Hure geheissen“ läufft behende ab* Ch. R. 7. *Die beyden Streitenden werden*

zu seite gebracht, beyde Penäle müssen sich verstecken, und zergehet der Schmauß, bis endlich niemand auf dem Theatro bleibet Schoch 56. — *abit zu seinem flügel hinein* Carl XII, 44. *gehen an unterschiedenen Orten ab* Chr. R. 8. (12. 30).

3) Angaben für das Spiel.

Die Vorschriften für die Gesten bieten ein mannigfaltiges Material. Die begleitenden Gesten sind selten ausdrücklich erwähnt. *„Süh, dar wil ick hen neyen laten, recht dar mick dat Härte sitt“. Weiset vorn auff den Bauch* Laur. Jahrb. 100. *Annuit et sequitur* M. Rinck. 22.

Bezeichnend für den volkstümlichen Charakter und für den Zusammenhang mit den Komödiantenstücken ist es, daß die Gesten des Kampfes und Prügelns immer noch die größte Rolle spielen, auch in ernsteren Szenen.

Sie fallen einander in die Arme, fahen an tapfer zu ringen, endlich aber wirft Teutschland den Mars unter sich, gibt ihme rechtschaffne Stöße und tritt ihn mit Füßen. Mars fähet an aus vollem Halse zu schreien Rist, GG. 45 (47). *Sie wollen alle abgehen, indem kommt Aribone als eine Amazone mit Ajachmur fechtend über den Schauplatz gelaufen mit diesen Worten* Sold. 9. *Sie haut frisch auf Selim zu und er auf sie, bis endlich Selim der Säbel entfällt und er zur Erde stürzt, so springt sie zu und tritt ihm auf den Leib* Sold. 11. *Dionysius nimmt beyden die degen und schlägt sie darmit um die köpffe* Gr. Lu. 158. *er zieht vom Leder . . . Sie gehen auf einander loß* Hüb. 6. *Gehen ab schläget den Vater hinein* Char.

Mit den Kampfszenen hangen auch Gesten zusammen, die Vorbereitungen oder Wirkungen solcher Szenen ausdrücken. *Hält den Spiess vor den Waldt* Laur. Jahrb. 93. *Die Bawren erschrecken sehr, lassen alles auss der Hand fallen, vnd seichen in die Hosen* Rist, Jahrb. 128. *Werden gebracht gebunden* M. Rinck. 103. *Der Neundte Aufzug. Der Krieges Gott Mars führet seine Soldaten auff den Schauplatz stellet sie in eine bequeme Ordnung und redet sie also an* Fr. Er. T. Zu den spezifischen Eigenheiten des Pickelhärings gehört auch die des Prügelns, noch mehr die des Geprügeltwerdens. Mit Absicht werden komische Prügelszenen an den Anfang oder an den Schluß eines Abschnittes gelegt; für den heutigen Geschmack sind

solche Szenen meist recht plump. *giebt ihm eine ohrfeige Skaramutza aber schmeißt ihm die Lade auf den Kopf das alles in stücken gehet und die Briefe auf die Erde fallen* Spat. 16 (49). *Arlequin nimt endlich den Säbel, sagt ob das manier sey, einen Soldaten ums Geld zu mahnen gehet darauff hinter zum Töpffen, hauet alles zu kleinen Stücken* . . . Carl XII, 38. *Sie sticht sich mit dem degen unter den .rock, wirfft hernach den degen weg und fällt auf Piramum, spricht* Gr. Lu. 50. *[Pickelhering] läufft unversehens wieder Käthen, und zubricht ihr die Eyer, Käthe schilt, schmeist ihm den Korb mit den Eyern auff den Kopff. Pickelhering wehrt sich; Brose kömt auch dazu* Schoch 32 (82).

Nur in einer Szene hat sich diese Komik, abgesehen von höchst minderwertigen Stücken, bis auf die Neuzeit erhalten. Bei Rist findet sich eine Exerzierszene, die Callenbach[1]) in seinem Stück „Wurmatia", später Kurz in der „Prinzessin Pumphia" hat, und endlich kann man sie in der Nestroyschen Posse „Judith und Holofernes" sehen.

Interscenium Actus Primi.

Hans Knapkäse gehet gahr prechtig mit der Trommel vorher, jhm folgen, Laban der Bawrenknecht, Cocles mit dem einen Auge, Loripes mit dem krummen Beine, alle drey mit alten Mussquetten, Hans führet sie etliche mahl auff dem Platze herumb vnd spricht Rist, Jahrb. 144. *Nun geht das Drillen an* Rist, Jahrb. 145.

Aus dem Stand, der Rolle und der augenblicklichen Lage heraus verstehen sich weitere Gesten.

Stand.

De Doctor grypt Kindt an Jell. 275. *Ein verlähmter soldat* Gr. Lu. 192. *Er machet einen kreyß mit seinem staabe* [dies ist die alt hergebrachte Geste der Zauberer] Gr. Lu. 384. *die Köchin räumt den Tisch ab* Chr. R. 41. *unter wehrendem Reden spielt Mercurius zuweilen mit den*

1) Vgl. S. 201.

Füssen und Talarien gleich flög er Schoch 3. *Der Engel verschwind* Hüb. 33.

Rolle.

Hier macht nun ein iedweder was lächerliches, Klanghosius [der Spaßmacher] *bleibt der Letzte, und will sich im herum drehen sehen lassen, verschüttet aber unversehens die Hosen, worüber sie anfangen zu lachen, . . .* Chr. R. 88. [Der Spaßmacher] *Macht närrische Reverentze* Chr. R. 138. [Pickelhering] *springt rumb ist lustig* Schoch 37. *Floretto, Amandus und Pickelhering treten ein, leckt das Maul* Schoch 37.

Augenblickliche Lage.

Hie komt der Sultan Osman oder der Türk in grosser Eile gelauffen, der Rock ist ihme vom Leibe gerissen, das Hemt mit Blut besprützet, der Säbel zerbrochen, er rennet auf dem Schauplatze als ein Vnsinniger herum ruffet und schreiet mit erschrecklicher Stimme Rist, Fj. 196. *Chim* [verzweifelnd] *kömmt in vollem Lauffe auß dem Walde* Laur. Jahrb. 92 (97). [Trunkenheit] *Florianus hat beyde hände voll zuckerwerck und taumelt von der einen seiten zu der andern* Gr. Lu. 136. [Nachdenken] *Er stehet auff und gehet etliche mahl auff und nieder* Gr. Lu. 330. *Bartel* [es ist ihm eine Strafe zudiktiert worden] *krimmet sich in dem haubte* Gr. Lu. 331. [Verzweiflung] *Schlamp. Schlägt die Hände übern Kopffe zusammen* Chr. R. 14. [Müdigkeit] *Timon kommet in Unterkleidern mit seinem Weibe Philinna so auch nur halb angezogen gleichsam auß der Kammer herauß; strekket sich hin und wieder als hätte Er noch nicht recht außgeschlaffen unter wehrendem Reden ziehen sie sich beide an* Tim. 1. *Jäckel steht in wunderlicher Positur, schläfft und antwortet im Schlaffe* Chr. R. 74.

Das stumme Spiel war namentlich durch Pickelhäringsspäße schon verbreitet worden, findet nun aber neue Nahrung in den hinzukommenden zuständlichen Elementen der Schäferspiele, so daß wir jetzt nicht selten von lebenden Bildern oder doch etwas ganz Ähnlichem sprechen können. Das stumme Spiel ist oft nur angedeutetes Sprechen. *Diese vier gehen gleichsam schmutz-*

lend hinder ihr her, stecken bißweilen die Köpfe zusammen und reden heimlich, . . . Rist, GG. 28. *Ehe nun Coridon neben Lerinde zu ihnen gehn mercken sie auff jhre reden können sich verwundern oder sonst stellen als wann sie von der Materien mit einander reden biß sie kommen* Schäf. Reichlich sind die stummen Szenen in Schochs Studentenkomödie; sie finden sich dort S. 56. 58. 60. 64. 69. 71. 77. 81. 82. 88. 92. 92. 92. 93 und 94; und zwar ist ihr Inhalt: Gelage, Duell, Gelage, Diskussion, Gelage, Duell, Gelage, Schlägerei, Schlägerei, Beratung, Pickelhäring nimmt das Inventar, Pickelhäring hält Markt, Pickelhäring verhandelt mit den Gläubigern, Gelage, Aufzug.

Zwischen der ersten und zweiten Handlung kann ein köstlicher Einzug gemacht werden, mit zwei schönen Triumphwagen, auf dem ersten Selim und Selimor, und auf dem andern Albia und Aribone sitzend, von etlichen nackten Knaben gezogen; hinter oder vor dem Wagen gehen die andern Fürsten, grüne Zweige in den Händen tragend Sold. 29.

Mehr als auf das Ohr war man also auf die Augen des Publikums bedacht. Ebenso erklären sich die lebenden Bilder, zu denen ich auch die Gruppierungen rechne, nur daß hier auf den feineren Geschmack des Publikums Rücksicht genommen wird.

Der Schauplatz öffnet sich, und sitzet das alte Teutschland, wie eine ansehnliche Matron ganz ehrbarlich bekleidet, eine schlechte Krone auf dem Haupte und in der Hand einen Scepter habend, in einer Kapellen auf einem Stuhl, der auf einen viereckichten steinernen Tisch oder Altar ist gesetzet. Zu ihrer rechten Hand stecken zwei Fahnen, in welchen ein Adler gemachet; um diese Fahnen liegen allerhand alte Gewehre, Schlachtschwerter, Streitkolben, Hellebarten, Spieße, Wurfpfeile, und bei diesen auch etliche Häute von wilden Thieren und andere dergleichen Sachen. Auf der andern Seiten stehen zwei Schiffe, Milchtöpfe, dabei liegen etliche Stücke Fleisch, ein großes Kühehorn und mehrere dergleichen bei den alten Teutschen sowol zu Friedens- als Kriegeszeiten gebräuchliche Sachen. Die Helden stehen gleichsam entzücket und sehen dieses alles mit Verwunderung an Rist, GG. 8. *Ziemovit wird auf einen stul gesetzet, die anwesende theilen sich auf beyde seiten* Gr. Lu. 224. *Sie setzen sich alle auf rasen in einem kreiß, Lysis leget sich vor die füße seiner Charite* Gr. Lu. 376. *Werden die Teppichte auff dem Theatro und innern Scene gezogen,*

und werden Der ersten Handlung erste 4 Auffzüge in Stellungen und Vertönungen gezeiget, ausser Pickelhering so nicht mit darbey Schoch 5 (34. 78).

Den feierlichen Gruppierungen stehen Schlußbilder, Prozessionen und Tänze sehr nahe; beim Gelage, bei Festlichkeiten und an Abschnitten — bei Gryphius gern am Schluß des Stückes — finden sie sich.

Hans Huhn tantzet mit Wöbbeken, Beneke spilet darzu, und Drewess singet folgendes Lied, die Kanne immer in die höhe haltend Rist, Jahrb. 164. *Der auffzug wird beschlossen unter trompeten und heerpaucken mit einem tantz, in welchem alle personen, wie auch Sempronius mit seiner Cyrilla erscheinen* Gr. Lu. 164. *Nach diesem erscheinen die wald-götter und nymfen mit unterschiedenen auffzügen und tänzen* Gr. Lu. 196. *Etliche diener der fürsten halten einen tartarischen tantz mit bloßen sebeln* Gr. Lu. 229 (233. 336). *Es werden Tisch und Bänck übern Hauffen geworffen und weggeschafft, und das Tantzen angefangen, . . .* Chr. R. 69 (66). *Sie bekommen einen Sackpfeiffer, fangen einen Tantz an, und seynd lustig und guter dinge. Pickelh. tantzt auch mit* Schoch 77. — *Sie schliessen einen Kreyß, und spielen unterschiedliche Spiele* Chr. R. 58.

Das Zeremoniell wird durch Bescheidtrinken, Handkuß und vor allem durch Verbeugung und Kniefall dargestellt. Der Kniefall dient natürlich auch noch zur Verstärkung der Bitte. *Sie stehen beide auf, thut einer dem anderen Bescheid; darauf bringet es Monsieur Gaston dem Signoro Bartholomeo, und dieser es hinwieder dem Herren Karel, biß sie endlich alle vier, stehend, ein jeglicher aus seinem Becher der Königin Gesundheit Bescheid gethan* Rist, GG. 32. *Die Bauern fallen auf die Knie . . . Sie rutschen auf den Knien fort* Hüb. 29. *Pseudo-Petrus fellet auff die Knie* M. Rinck. 22.

Im übrigen finden sich nur noch einzelne Gesten.

Ohnmacht.

Selen fält nieder und wird ohnmächtig Gr. Lu. 148.

Schlafen.

Unterdessen setzet sich die Königin auf ihren Stuhl, leget den Kopf in die Hand und fähet an zu schlummeren, . . . Rist, GG. 36.

Fürsorge.

Dat Kindt hostet, Tewes kloppet up synen Ruggen [noch heute geläufig] *und spricht* Jell. 273.

Galanterie.

Lysis, indem er die fliegen wegjagen will, schlägt Chariten in das gesichte, welche sich stellet, als wäre sie hierüber erwachet . . . Er leget die erschlagene fliege zu ihren füßen . . . Lysis bemühet sich sie zu küssen Gr. Lu. 412.

Auf die Mimik lassen sich aus den Bühnenanweisungen kaum sichere Schlüsse ziehen; manche Anweisungen sind ganz vage gehalten, wie etwa bei Christian Reuter S. 14: *Clarille frölich, Charlotte traurig,* und die etwas mehr besagen, sind zu spärlich vorhanden. — Es ist anzunehmen, daß Bart und Schminke verwendet wurden, aber Anweisungen sprechen kaum davon. Bei Gryphius finden wir in den Lustspielen S. 429: *Montenor verkleidet als ein wasser-gott mit einem sehr langen bart;* . . . es ist ganz klar, daß hier der Bart nur wegen der Absonderlichkeit der Rolle Erwähnung fand, sonst genügte eben die Schauspielertradition. Die spielt zwar auch in den Pickelhäringsszenen mit, und ein bloßes *agieret* sagt dem Schauspieler schon alles, aber oft kann man sich garnicht genug tun, immer wieder die albernen Späße aufzuzählen, und so dürfen wir uns nicht verwundern, daß die Mehrzahl der Anweisungen, die sich auf mimische Bewegungen beziehen, den Pickelhäring angehen. Übertriebenes Lachen und übertriebenes Weinen kommt ihm zu; er pflegt auch die Zuschauer und seine Partner starr anzusehen; wir werden deutlich an die heutigen Zirkusclowns erinnert. *Er lacht abscheulich* Hüb. 12. *Nachdem sie eine weile getanzet, kömmt Fidele und Edward fangen abscheulich anzulachen, worauff sie mit den Geigen auffhören* Chr. R. 42. *Gregor Kornblume: Kommet auff den schauplatz, stehet eine lange weil und beschauet die zuseher, nachmals fänget er voll verwunderung an* Gr. Lu. 256.

Die Neigung zu übertreibender Mimik beschränkt sich aber nicht auf die komische Person: *Junker Reinhart*

und Rosemund gukken hervor, lachen, daß sie schütteln, ... Rist, Fj. 180. *Er fället wieder nieder, heulet eine lange weile, verkehret die augen im kopffe und schweiget endlich;* ... Gr. Lu. 48.

Das starre Ansehen pflegt bei andern Personen als dem Pickelhäring Prüfung, Staunen oder Ratlosigkeit zu bedeuten; bei dem Spaßmacher kann es ja wohl auch auf die eine oder andre Art erklärt werden, gehört doch aber vor allem schon äußerlich zu seiner Rolle. *Hier kömt ein Bürger aus der Stadt, gleich als eilete er hefftig, begegnet ihnen, sihet sie wol an, absonderlich Pickelhering, und spricht* Schoch 35. *Er setzet sich auff das graß und nach dem er etliche früchte aus der taschen gezogen, wendet er sich um und wird des Clarimonds innen, welcher mit verwunderung überfallen, dass er einen menschen also bekleidet siehet, wie die schäffereyen die hirten abmahlen, stehen bleibet und ihn betrachtet* Gr. Lu. 351 (278. 332).

Eine Gruppe bilden endlich noch die Anweisungen, die ein absichtliches Wegsehen oder Zublinzeln vorschreiben; sie sind ziemlich selten. *Sausewind antwortet ihm das Geringste nicht, kehret sich mit höhnischen Augen von ihme hinweg und wil ihn nicht einmal recht ansehen* Rist, GG. 59 *Charite indem sie Luciden siehet, welche sich stellet, als wan sie mit Lysis nicht angetroffen seyn wolte* Gr. Lu. 373. *wincket mit den Augen* Schoch 14.

Bei der D e k l a m a t i o n handelt es sich durchaus nicht immer um ein Sprechen; auch der G e s a n g ist reichlich vertreten, wie das ja bei volkstümlichen Stücken angebracht ist; namentlich wird hier der Gesang an äußerlich bedeutenden Stellen eingefügt; so bildet sich allmählich der Begriff des Eingangsliedes und der des Schlußchores heraus; doch findet sich der Gesang auch zur Belebung geselliger Szenen und als Ausdruck des Charakters der Person oder der Rolle. *Hiendrik en Jan singen* Jell. 181. *Klag-Lied. Der gefangenen und vielfältig geplagten dreyen Hauptstände in Teutschland* Rist, Fj. 16. *Meister Lollinger brunn, fängt*

an zu singen[1]) Gr. Lu. 40. *Die Studenten fangen hinten wieder anzusingen* Chr. R. 19. *Hier können sie nun allerhand lustige Runda singen* Chr. R. 87. *Maria singt* Hüb. 15. *Der Chor der Engel ziehet sich heraus und singen* Hüb. 23.

Auf den Sänger hat man genauer geachtet als auf den Sprecher. *Hie wird gar sanft auf Instrumenten gespielet und nachfolgendes Liedlein (dessen Melodei am Ende dieses Schauspieles zu finden) von dem Merkurio fein, hell, klar und deutlich, mit sonderbarer Bewegniß seiner Geberden gesungen* Rist, GG. 42. . . . *wird diß folgende Lied in die sanft spielende Instrumenta gesungen, wobey zu mercken, daß der eine Verß mit lauter Instrumenten, der ander mit Stimmen eines um das ander kan gesungen und gespielet werden: Jedoch stehet dieses alles zu deß Schauspielers guten belieben* Rist, Fj. 142.

Sonst bieten sich wieder die vier Hauptgruppen: Tonstärke, Tonfarbe, Tempo und Dialogtechnik. Die Tonfarbe kommt so gut wie garnicht in Betracht; der Tonstärke wird das meiste zugemutet. Es finden sich bisweilen Anweisungen, die ein Zusammensprechen oder lustiges Schreien vieler vorschreiben. *De andere al-tesamen* Jell. 193. *Alle personen zusammen* Gr. Lu. 192.

Das übertrieben laute Sprechen und Lärmen ist vor allen den Spaßmachern und Bauern eigen. *Kornblume schreyet sehr laut . . . Kornblume noch lauter* Gr. Lu. 309. *Beyde Söhne, Pickelhering, kommen truncken und schärffend heraus* [folgen Juch-Schreie] Schoch 23. Sonst hat das laute Sprechen folgende Gründe.

1) Affekt.

Salome fället auf die knie und schreyet Gr. Lu. 334. *Lysis fänget unversehens laut an zu schreyen, als wenn er aus einem tieffen traum aufführe* Gr. Lu. 361.

2) Charakter.

. . . *Mars . . . fähet an zu reden mit brüllender Stimme*

---

1) Es folgen Noten, die in ihren Kadenzen komische Elemente zeigen; ähnlich in Weises „Tobias“. In Weises „verkehrter Welt“ singt der Baß oben, der Tenor unten (S. 93).

Rist, GG. 43 (45). *Thomas bläset mit seinem Nacht-Hörnichen, und ruffet hernach* Chr. R. 70.

3) Entfernung.

ruffet „Köchin“. Ursille hinter der Scene Chr. R. 13. *Läst apelle rufen, inwendig wird gerufen: „Wer da?“ Tambour schlägt wieder apelle, wird gerufen: „Wer da?“ Tambour schlägt zum 3ten mahle apelle, wird wieder gerufen: „Wer da?“* Friedr. 129.

Endlich hängt damit auch das Echospiel zusammen. *Charite verschleicht sich hinter die bäume: „Ich will die Echo seyn und diese lust ersetzen“* Gr. Lu. 362.

Die Schwäche der Stimme ist kaum beachtet worden; wir kommen hiermit schon mehr in das Gebiet der Klangfarbe. *Teutschland wil sich gern erbrechen, rülzet mit dem Halse, ächzet und thut sonst sehr übel* Rist, GG. 80; *Salome weinet über laut (dabei wird die Stimme fast erstickt)* Gr. Lu. 333; *Lucide stille zu Chariten* Gr. Lu. 393; *heimlich* Sold. 15. (19. 20).

Die Vorschriften für die Stimmfärbung lassen sich nicht gruppieren. *Tewes verwundert sick un spricht* Jell. 274; *Teutschland . . . fähet an mit sehr kläglicher Stimme folgender Gestalt zu reden* Rist, GG. 68; *Meister Ratio Status . . . fähet an ganz hochmüthig zu reden* Rist, GG. 75; *Quartiermeister indignab.* Rist, Jahrb. 111; *Montenor gruntzet an statt der antwort* Gr. Lu. 429.

Für das Tempo kommt nur die Pause in Betracht, die namentlich in den Reden des nicht selten verlegenen Pickelhärings angebracht ist; wie er bisweilen die Zuschauer anglotzt, so stockt er auch in seinem Sprechen; bei andern deutet die Pause ernstes Nachdenken an: *Laban weiss nicht was er sagen soll, fehet doch endtlich also an* Rist, Jahrb. 150; *Hierauf verstummt er und kratzt sich im kopff* Gr. Lu. 29; *Piramus gehet etliche mahl stillschweigend auf und nieder, endlich fraget er Peter Squentzen* Gr. Lu. 33; *Stehet wider eine weile und bedencket sich, nachmals stöst er mit dem stabe wider die erden und führet fort* Gr. Lu. 257; *Helt was inne* M. Rinck. 58.

Wenn wir die Anweisungen zusammenstellen, die dem Sprechenden einen Wink geben, an wen er seine Worte zu richten hat, so fällt uns im Vergleich zu früheren Perioden auf, daß alles Selbstverständliche vermieden ist; die auf der Bühne angeredete Person wird nur sehr selten genannt: *Bartel indeme er wiederkommet zu Kornblumen* Gr. Lu. 267. Auch Monologe und Apostrophen an sich selbst sind selten besonders gekennzeichnet: *Lirindus alleine* Fil. 9; *Rosalve alleine* Fil. 10; *Amandus zu sich selbsten* Schoch. 14. Reichlich sind dagegen die Vorschriften für das Insparterre- und Beiseitesprechen; es ist dies aus dem Charakter der Stücke heraus leicht begreiflich: *Chloris seit abwerts* Gr. Lu. 276; *Kornblume abwerts* Gr. Lu. 310; *Hircan abwerts* Gr. Lu. 384; *ad spectatores* Chr. R. 28; *Six. ad Spectatores* M. Rinck. 25; *Matthäus ad spectatores* Hüb. 4.

Dinge, die weniger zur Theater- als zur Dialogtechnik gehören, sind die Extemporeszenen und gewisse stilistische Eigenheiten, wie wenn die Torheit des Spaßmachers dadurch deutlich gemacht wird, daß er zu allem ja sagt.

Arlequin, von Plapperlieszgen verfolgt extemporiren.

Plapperl: will den Arlequin mit Gewald zum manne haben, weil Er Ihr die Ehe versprochen. Arlequin will von nichts wißen sagt es sey nicht wahr . . . Carl XII, 14.

Scena 4.

Arlequin und Plapperließgen.

Extemporirte Scene von wegen heyrathen, Arlequin will hingehen und sich annehmen laßen zu einem Soldaten, Plapperliese will als Marckedähnerin mit in das Feld gehen, es wird unter sie beyde beschloßen, Plapperliese ab Friedr. 94 (Schoch 32). —

Jäckel sagt, „Ja“ . . . Jäckel zu allen, „Ja“ Schoch 52.

4) Anhang.

Über Sprache und Stil der Bühnenanweisungen sind nur noch wenige zusammenfassende Worte nötig. Die deutsche Sprache herrscht durchaus. In niederdeutschen Stücken sind die Szenenanweisungen auch nie-

derdeutsch abgefaßt, eine Ausnahme davon machen nur die Possen Laurembergs, wo trotz des niederdeutschen Textes die Anweisungen hochdeutsch sind. Von fremden Sprachen findet sich, abgesehen von italienischen Bezeichnungen wie *viola di gamba*, das Lateinische und das Französische, jenes allerdings nur in traditionell längst feststehenden Ausdrücken: *Quartiermeister ad spectatores . . . ad rusticum* Rist, Jahrb. 109; *abit* Carl XII, 15; *abeunt* Carl XII, 36; Friedr. 128. 129. Das Französische dient als Szenenüberschrift im Singspiel; dort heißt die Szene *Entrée* (Chr. R. 46). Nur in wenigen geistlichen Spielen, so in den von Rein herausgegebenen vier Stücken des Uerdinger Archivs, wirkt die mittelalterliche Tradition der lateinischen Bühnenanweisungen noch fort.

Über den Stil ist nur zu bemerken, daß verballose Kürze namentlich in den Anweisungen der niederdeutschen Stücke dem Charakter der szenarischen Bemerkung entsprechend zu finden ist: *Greite en Zwenne uyt* Jell. 185; *Goosen weer uyt met Greite* Jell. 188; *Geist binnen* Jell. 192; *Greite en Zwenne* Jell. 187. Eine starke, aber auch heute noch mögliche Inversion zeigt Rist: *hierauf kehret sich gar freundlich zu ihnen und redet sie an Teutschland* Rist, GG. 28.

Christian Weise.

Wenn auch Gryphius eine weit überragende Persönlichkeit ist, so ordnet er sich doch in die beiden Gruppen „volkstümliche Stücke des 17. Jahrhunderts“ und „das Renaissancedrama“ leidlich glatt ein, oder stellt sich auch oft als Führer an die Spitze; Christian Weise aber wird besser besonders behandelt. Seine Stücke haben bald etwas volkstümlich Schulmäßiges, bald nähern sie sich dem pomphaften Renaissancestück; am wesentlichsten an ihm ist aber doch, daß er sozusagen der Vater der „sächsischen Komödie“ wird; deswegen vor allem ist es ratsam, ihm hier eine besondere Stelle anzuweisen. Seine Komödie von der bösen Catherine DNL XXXIX,

103 ff., verwandt mit Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen“ und dem Bandenstück von der Kunst über alle Künste, hängt auch mit Schonaei[1]) „Cunae“ zusammen; so reicht die sächsische Komödie schließlich bis in den Humanismus zurück. —

In den Bühnenanweisungen unterscheiden sich die heitern Stücke Weises nicht viel von den ernsten; doch werde ich die Zitate aus den ernsten Dramen stets nachstellen.

Die Titel der Weiseschen Stücke geben gern den Namen des Helden an, doch nie ohne einen auf den Inhalt deutenden Zusatz: *Der Verfolgte David, Wie solcher Den 2. Mart. 1683, in Zittau vorgestellet worden* Wei. Dav. *Trauer-Spiel von dem Neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello* Wei. Mas. *Der gestürtzte Marggraf von Ancre* Wei. An. Durch die Hinzufügung des Inhalts können die Titel bisweilen recht breit werden: *Das Ebenbild eines Gehorsamen Glaubens Welches Abraham in der vermeinten Opferung Seines Isaacs beständig erwiesen* Wei. Ab.; *Der Tochter Mord. Welchen Jephtha unter dem Vorwande eines Opfers begangen hat* Wei. Je. Wo kein eigentlicher Held im Mittelpunkt steht, sondern es sich um ein durchgeführtes Thema handelt, gibt der Titel nur den Inhalt an, nämlich in „der verkehrten Welt“ und in der „ungleich und gleich gepaarten Liebes-Alliance“.

Von Gattungsbezeichnungen liebt Weise neben *Lust-* und *Trauerspiel*, *Tragödie* und *Comödie* auch das etwas archaische *Spiel* (Esau und David; Vom verfolgten Lateiner) und das indifferente *Schauspiel*, das dann aber gern einen Zusatz wie *ernsthaft*, *wunderlich*, *lächerlich* bekommt. Filidors *Mischspiel* entspricht eine *Misculance*. Der possenhafte parodische Scherz von Tobias heißt ein *lustiges Nachspiel*.

Die Personenverzeichnisse sind auffallend lang; sein „David“ hat 77 Personen, seine „Argenis“ 65 und seine „verkehrte Welt“ gar 103 Personen. Die Anord-

1) Vgl. S. 93.

nungsweise hebt sich von der Norm S. 143 nicht ab; ausführliche Angaben über die einzelnen Personen bietet namentlich wieder der „Tobias". Statisten am Schluß kennt auch er: *Etliche Beysitzer, die nichts zu reden haben* Wei. Lat.

Weise achtet genau auf den Vorhang. Für den äußeren Vorhang finden sich deutliche Angaben bei ihm. Zu Beginn des Stückes öffnet oder hebt sich der Gesamtvorhang, am Schluß zieht man ihn zu oder er fällt: *Es wird aufgezogen und die Personen praesentiren sich zusammen auf dem äusersten Theatro* Wei. Dav. 1; *Sie gehen alle mit höflichen Ceremonien in die mittelste Scene, haussen wird zu gezogen* Wei. Lieb. 153; *Das Theatrum wird zugezogen* Wei. Körb. 192; *Sie fangen an zu schreyen: Damit fällt die Scene zu* Wei. Arg. 78; *Der äuserste Schauplatz eröfnet sich und wird von zwey Personen folgende Aria in die Instrumente musiciret* Wei. Je. 1. Bei Zwischenszenen tritt der Vorhang der Hinterbühne in Kraft: *Die innerste Scene öffnet sich* Wei. Mas. 28; *Die innerste Scene fällt zu* Wei. Mas. 73; *Der innere Schauplatz wird zugezogen* Wei. Je. 55.

Im Zwischenakt findet bisweilen eine kleine Musikaufführung oder ein Zwischenspiel statt: *Sie machen noch ein kurzes Stückchen, damit fällt die Scene zu* DNL XXXIX, 175; *Zwischen-Spiel welches nach Belieben kan aussen gelassen werden. Eran, Nimsi, Ebal, Sebina, Pharphar, Charan, Merob, Erek, item etliche stumme Bauren* Wei. Ab. 97.

Die Bühne Weises ist immer noch geteilt. Die hintere Szene stellt wiederum, wie schon von jeher gewöhnlich, einen Innenraum dar, ausnahmsweise kann sie auch einen Garten bedeuten: *Die innerste Scene eröffnet sich und praesentiret den Altar mit den Schau-Brodten. Der Hohepriester gehet hinein* . . . Wei. Dav. 127; *Sie stürmen das Haus bis die mittelste Scene geöffnet wird* Wei. Arg. 75; *Die innerste Scene öffnet sich und präsentiret einen Altar, darbey etliche Pfaffen in jhrem Ornat erscheinen* Wei. Mas.

70; *Der innere Schauplatz eröffnet sich und praesentiret einen Garten* Wei. Je. 30. Man kann aus einer Anweisung auf das Größenverhältnis zwischen Vorder- und Hinterbühne schließen: *Die mittelste Scene eröffnet sich und da sitzen Quoniam, Siscio, Ergo, Verumenimvero, Siquidem, Tametsi, Identidem, Nihilominus, nebenst andern die nichts zu reden haben. Sie rücken auch mit ihren Stülgen immer besser herab daß man ihre Reden desto deutlicher verstehen kan* Wei. Welt. 86. Aus dem Wort „herab“ kann man wohl schließen, daß die Bühne schon damals etwas geneigt gebaut war, damit die hinten stehenden Personen nicht zu klein erschienen. *Sie setzet sich bey dem eusersten Theatro, daß die Action desto besser verstanden wird* Wei. Wentzel 21. — Die Bühne hat verschiedene Zugänge gehabt, wie aus den nicht seltenen Anweisungen zum Abgang nach verschiedenen Seiten hervorgeht: *Sie gehen an unterschiedenen Orten ab* Wei. Dav. 25 (DNL XXXIX, 116). Einmal ist auch von einem nicht bloß scheinbaren Fenster die Rede: *Er springt zum Fenster hinaus* Wei. Dav. 140.

Hiermit ist der Rahmen für die Dekoration gegeben; die innere Ausfüllung wird meist nur erwähnt, wenn ein Dekorationswechsel stattfindet: *Der innere Schauplatz eröffnet sich darinn Apollo in einem hellen Throne praesentiret wird* DNL XXXIX, 13; *die mittelste Scene öffnet sich und präsentirt eine Schenk-Stube* . . . Wei. Lieb. A. 57.

Das Mobiliar ist durchaus reichlich. *Knips bringt Stühle sie setzen sich Vagante setzt sich auff die Seite* Wei. Lieb. A. 59. *Die euserste Scene wird aufgezogen. Simplicius sitzt auf einem Spinn-Stule hat eine Paruqve und einen Sammt-Peltz an und spinnt. Duplicia auf der andern Seite hat ein Tischgen vor sich und störet in den Acten und in dem Gelde* Wei. Welt. 47. *Micromorus und Sausewind bringen die Wiege* Wei. Welt. 66. Im „Großmüthigen Alfanzo“ werden (S. 162) absichtlich *elende Stühlgen* und *ein schändlicher Cofentkrug* gebraucht.

Die Wirkung der Dekoration wird bei Weise wesentlich durch seine eigenartige Effektbeleuchtung ge-

fördert; er bringt sie zuerst in all ihren Abstufungen mit Bewußtsein.

Der Schau-Platz ist gantz finster Wei. Dav. 187. *Er* [Saul] *setzt sich nieder und schreibt also daß er den Rücken gegen die Spectatores wendet. Abimelechs Geist kömmt gantz blutig mit einer Fackel heraus zupffet ihn und eilet auf der andern Seite hinein* Wei. Dav. 188. *Der Geist von Thirza kömmt ebenfalls blutig mit einer Fackel und reisset ihm von hinten die Feder aus der Hand und eilet hinaus* Wei. Dav. 188. *Der Geist von Dina träget das kleine Kind da die Eingeweide heraus hangen in der andern Hand hat sie eine Fackel item das Kind ein brennendes Licht; Also schlägt sie ihm das Kind auf den Kopff und eilet davon* Wei. Dav. 189. *Die innerste Scene eröffnet sich, da die Gäste sitzen; zwey Knaben halten Fackeln, die andern Lichter sind ausgelescht* Wei Tob. 64. *Indem diese Personen mit einander reden werden die Lichter nach und nach außgeleschet biß auf etliche daß der Schau-Platz die Nacht praesentiret* Wei. Ab. 141. . . . *Wie dann ein Knabe mit einer Laterne wegen des finstern Theatri von ferne folgen kan* Wei. Je. 107. *Indem Nabal den letzten Vers singet eröffnet sich der innerste Schauplatz und praesentiren sich zwey Bäume mit Lichtern besteckt und auff selbigen zwey Nymphen* . . . Wei. Je. 109. *Thamar legt sich auff die Erd und weinet Asuba und Jedida singen folgendes und nach dem andern Gesetze* [= nach der zweiten Strophe] *verleschen die Lichter auf den Bäumen allgemach biß es wieder gantz finster wird: Doch damit die fernere Action kan gesehen werden müssen auf der Seite etliche Lichter stehen* Wei. Je. 112. — *Der innere Schauplatz eröffnet sich, darin Apollo in einem* ***hellen*** *Throne präsentieret wird* DNL XXXIX, 13.

Die Musikeffekte bei Weise gruppieren sich so, daß in heitern Stücken meist leise, stimmungsvolle Musik eingestreut ist, und daß sich die lauten mit Lärm verbundenen Effekte vorwiegend in ernsten Dramen finden. *Die Musicanten streichen in Unisono* [wirkt komisch] *als eine Leyer, Peter singet drein* Wei. Tob. 85. *Sie schlaffen ein, unterdessen wird mit Geigen sachte musiciret* Wei. Dav. 206. *Inwendig werden Trompeten und Paucken gehöret darzu wird geschrien und gefochten als im Streite* Wei. Arg. 130. *Es wird geblasen und inwendig scharff gefochten* Wei. Arg. 133. *Hier werden die Trompeten und Paucken gehöret, inwendig wird dazu geschrien: Lange lebe der König in Spanien!* Wei. Mas. 110 (111). Auch das bloße Lärm-

machen findet sich. *Sie lauffen hinein und tumultuiren erschrecklich* Wei. Mas. 20. *Es entstehet inwendig ein kleines Geräusche* Wei. An. 71. *Es entstehet innwendig ein grausames Lermen* Wei. An. 73.

Bei den Geistererscheinungen konnte man bereits blutige Effekte feststellen; sie kommen auch sonst noch vor. *Archombr. wirfft Lycogenis Haupt dem Könige vor die Füsse* Wei. Arg. 137. Dabei tritt bisweilen die Versenkung in Aktion. *Truffaldino wil gehen, Allegro zeucht jhn zurücke, und complimentiret so lange mit jhm, biß inwendig ein Zeichen gegeben wird, daß der Kasten unter dem Theatro zu rechte gemacht ist, als denn laufft Truffaldino hinein* Wei. Mas. 89. *Der Geist des Königes Og zu Basan guckt aus der Erden mit feurigen Augen herfür und rufft* Wei. Je. 116.

Die Requisiten scheiden sich, je nachdem sie mehr zur Dekoration oder mehr zu den einzelnen Personen gehören in zwei Gruppen. Wie bei den Komödianten sind auch bei Weise die Bewirtungsszenen mit allem Nötigen bedacht. *Ziribiziribo kömmt und hat an statt der Bratwürste grosse ausgestopffte Würste wie die Moriones tragen in die Schüssel gelegt* Wei. Ma. 51. *Ziribiziribo in Pickelherings Habite, mit einer Kanne Brantewein Quoniam mit der höltzernen Bierkanne* Wei. Ma. 99.

In seinem „Tobias“ bringt er einen Hund auf die Bühne. *Die Comoedien werden hingelegt, an dieselbe, die Bonifacius gemacht hat, wird ein Stücke Fleisch gebunden. Curs. Bringt den Hund und locket ihn, biß er des Fleisches gewahr wird, und die Comoedie damit auffhebet,* . . . Wei. Tob. 45.

Die Requisiten, die den Personen zuerteilt werden, deuten vor allem ihren Stand an; die Rolle des Pickelhärings wird durch ein buntes Allerlei von Requisiten ins derb Komische gesteigert. *Zodiacus* (Hirt und Stundenrufer) *kömmt heraus und hat sein Horn* Wei. Ma. 72. *Quoniam kömmt mit dem Korbe und mit dem Glöckchen* DNL XXXIX, 62. *Lucia mit einem Trag-Korbe* Wei. Lieb. A. 21.

— *Hier fängt Potage in dem Schiebsacke an zu suchen und kriegt einen Schub-Kegel eine alte Fidel eine Drummel ein Blase-Rohr einen Weinkrug und andere Händel heraus kan aber den Jungen nicht finden endlich trifft er ihn an* Wei. An. 55. *Sie weltzcn das Faß hervor . . . Sie setzt sich auf das Faß nieder . . . Das Faß kault weg, daß sie auf die Erde füllt* Wei. Ab. 133.

Wie die Requisiten so kann auch das Kostüm bald die Handlung, bald die Person interpretieren helfen. Ein allgemeiner Wink liegt in der historischen Färbung des Kostüms.

Verzeichnis der Personen so in diesem Spiele begrieffen und in gewisse Sviten im Processe eingetheilet gewesen:

I. Die Engel.

II. Abrahams Svite.

In Heydnischer oder also genanter Romischer Kleidung.

III. Abimelechs Svite.

In Persianischer Kleidung.

IV. Ismaels Svite.

Bestehend in Türckischer Kleidung Wei. Ab.

Im einzelnen paßt das Kostüm auch genauer auf Besonderheiten der Handlung; es kann ihren augenblicklichen Stand und die Lage der betroffenen Person vergegenwärtigen. *Petroni führt Susannen in schöner Kleidung an der Hand* Wei. Körb. 70. *Petroni, in einem schlechten Habite mit etlichen Körbgen* Wei. Körb. 181. *Thamar. Asuba. Jedida. Silpa. neben den übrigen Jungfern alle in Trauer-Kleidung weinende* Wei. Je. 111. *Die Vorigen und Allegro im Reise-Rocke* Wei. Mas. 63.

Nur die Personen geht das Kostüm an, wenn es, wie ja am häufigsten, den Stand äußerlich darstellt oder der Rolle eigen ist. *Buff. In einem langen Fuhrmanns Kittel* Wei. Mas. 105. *Die innerste Scene praesentiret eine Kirche, die sämtlichen Geistlichen sind in Hosen und Wamst* Wei. Mas. 106. *Potage kömmt in einem rothen Liberey-Mantel* Wei. An. 37.

Die Abbildung des Possenreißers in der „verkehrten

Welt“ zeigt einen Mann, der einen Stiefel auf dem Kopf trägt, einen Hut am Fuß; die Beine sind mit Ärmeln, die Arme mit Beinkleider bekleidet; hier gehört dies zum Thema, aber man wird ähnliche Späße auch sonst angebracht haben. — Verkleidung kennt vorwiegend der Pickelhäring. *Er wirfft die Paruqve nebst dem Kleide weg und steht wiederum als ein leibhaftiger Pickelhering da* Wei. Mas. 73. *Maycomfuesdo als ein Wahrsager verkleidet* Wei. Alf. 142.

Das Auf- und Abtreten wird da, wo nichts Besonderes vorliegt, durch einfache Szenenüberschriften geregelt; zuweilen werden die Personen der Szene jedesmal umständlich mit Titeln registriert (so im „Herzog von Olivarez“). In der Regel vermerkt Weise gleich auch die Personen, die erst im Verlauf der Szene hinzukommen.

Erster Handlung
Vierdter Aufzug.
Saul, hernach Esbaal Wei. Dav. 12.

Erster Handlung
Zehnder Aufzug.
Die Vorigen und Ziba Wei. Dav. 24.

Siebenzehenter Auftritt.
Evert. Hernach Lubbe. Endlich Sander DNL XXXIX, 131
(Wei. Lieb. A. 27. 41. 203).

Die Besonderheit des Auftretens kann darin liegen, daß sich die Personen prozessionsartig zeigen, aber nicht mehr in der alten Revueart, sondern im Zusammenhang mit der Handlung; die Prozession ist ein Teil des Stückes und nicht bloß Ersatz des Theaterzettels. Nur in Weises „Tobias“ finden wir noch eine alte Prozession; hier liegt natürlich parodierende Absicht vor. *Es werden Trompeten und Paucken gehöret und unter solchem Schalle kommen Veritas, Industria, Eruditio, Prudentia, Humanitas, Pax, Justitia* Wei. Welt. 133. *Sie kommen alle ordentlich herein erweisen Isboseth ihren Reverentz und stellen sich in gewisse Ordnung* Wei. Dav. 42. *Purusputas, Darandus, Excipe ... gehen alle gliederweise nach einander, Quoniam hinternach*

DNL XXXIX, 82. (Wei. Tob. 65; Wei. Je. 140). Auch das feierliche Auftreten einer einzelnen Person findet sich. *Es wird eine Trompete geblasen Fama kommt heraus* DNL XXXIX 14.

Häufiger sehen wir, daß zwei oder mehr im Streit herauskommen. *Die beyden bringen einander mit blossem Degen heraus gejagt* Wei. Körb. 170. *Steffen, Valten, Kilian, Sebald, kommen heraus gelauffen und schreyen: „Halt auf, halt auf“ wie sie etliche mal herumgelauffen kriegen sie Capernbaum ins Gedränge* Wei. Körb. 185 (Wei. An. 47. 74; Wei. Ab. 34). Doch treten zwei auch in freundlichem Verein auf: *Ziribiziribo bringt des Schulmeisters Tochter Risibilis an der Hand* ... DNL XXXIX, 36.

Ein halbes Auftreten bedeutet das hier und da angebrachte Belauschen. *Sual Hat sich in voriger Action etwas an der Scena sehen lassen* Wei. Dav. 16. *Gusman guckt am Ende zur Scene heraus* Wei. Oliv. 128.

Die Stelle des Auf- und Abtretens ist bisweilen bestimmt; diese Fälle lassen den Schluß zu, daß auch sonst auf den Standort der Personen geachtet worden ist; namentlich beim Abtreten sind solche Anweisungen zahlreich. *Pacifontius steht an des Materialisten Thür . . . Substantia kömmt auf der andern Seite heraus* DNL XXXIX, 25. *Lille. Kömmt auf einer Seiten heraus. Melch. Kömmt auf der andern Seite* Wei. Lieb. A. 18. *Sie gehen auf zwei Seiten ab* DNL XXXIX, 116. *Sie gehen an unterschiedenen Orten ab* Wei. Ab. 51 (Wei. Dav. 95; Wei. Lieb. A. 30).

Sonst ist das Auf- und Abtreten nur bezeichnet, wenn es besonderer Art ist. *Substantia kömmt rasende herausgelaufen* DNL XXXIX, 48. [Hanswurst] *läufft davon* Wei. Dav. 115. *Die Engel verschwinden* Wei. Ab. 163. *[Fama] schwinget sich davon* DNL XXXIX, 93. [Dieser Zug ist alt.] Am Ende einer Szene wird nur ausnahmsweise das Abtreten angegeben. *Gehen ab* Wei. Dav. 35. Auch am Aktschluß ist die Prozession nicht unbeliebt: *Sie gehen in der Ordnung etlichemal herumb und lassen die*

Hirten als Stadt- oder Marktfleckenspfeifer mit dem Horne vorher blasen DNL XXXIX, 92.

Die begleitenden Gesten bestehen in einem üblichen Zeremoniell oder in einem Hindeuten auf den gemeinten Gegenstand. *„Einen freundlichen grossen Danck"; er gibt allen die Hände* Wei. Körb. 44. *Dav. küsset ihr die Hand* Wei. Dav. 171. *Die Priester fallen auf die Knie und schreyen allzusammen: „Ach Gnade Gnade!"* Wei. Dav. 137 (Wei. Je. 47). *Er schlägt auf des Königs Degen. „Hier ist die Feder damit ihre Majestät ein Buch schreiben werden darüber sich die Welt verwundern soll"* Wei. An. 18.

Das stumme Spiel dient bei Weise typisch vertraulichen Mitteilungen. *Mel. saget einem Juncker was heimliches ins Ohr und schicket ihn hinaus* Wei. Arg. 198; *Scib. führt ihn auff die Seite* Wei. Arg. 20; *Thola und Gerson reden heimlich* Wei. Je. 113. Komische Feierlichkeit zeigt die lustige Person in stummem Spiel Wei. Wentz. 55: *er hat einen langen Trauer-Mantel um, und gehet gantz gravitætisch, alle drey spatziren bey ihm vorbey, und wenn sie den Hut abziehen, macht er eine gravitætische Complimente dagegen.*

Von den Gesten dominieren noch immer die Prügeleien. *Sie wollen anfangen; Aber es kömmt zur Schlägerey und werden seine Briefe zerrissen. Die Weiber lassen sich weidlich herum weltzen bis sie davon lauffen* Wei. Arg. 86; *Sie fallen über einander nach vielen bitten und schreyen reissen sie das Kind der Frauen aus den Händen und in dem die zwey Soldaten die Füsse von einander sperren daß der Kopff zur Erden hänget häuet Doëg das Kind von einander daß das Eingeweide heraus henget. Die beyden Weiber entlauffen vor Schrecken* Wei. Dav. 151; *Sie fallen über einander her und schlagen einander. Purusputus und Scibilis kommen heraus gelauffen und bringen sie von einander* DNL XXXIX, 66; *Sie fallen auff ihn loß er wehrt sich damit eröffnet sich die mittelste Scene, darinn praesentirt sich Alphonso, Richard, Lepido, Crispinus*

und Othmar lauffen dazwischen Wei. Lieb. A. 72. (Wei. Mas. 71. 135). Vgl. auch Alf. 175.

Die Prügelei gehört vor allen Dingen in das Gebiet Pickelhärings; doch auch das Possierliche.

Er zauset ihn beym Kopffe . . . Er schlägt ihn auf die Beine . . . Er überwirfft sich possirlich mit ihm Wei. Dav. 28 (73). *Giebt ihm Maulschellen* DNL XXXIX, 138. *Sie kriegt einen Prügel und schmeißt die Bauren herum; sie schreien erschrecklich* DNL XXXIX, 164. — *Er wendet sich um, da fangen die kleinen Narren alle an zu lachen, Allegro lacht dazu, und fängt mit jhnen an poßierlich herum zu springen, biß er mit jhnen hinein tanzt* Wei. Mas. 37. *Sie überfallen jhn, und nach viel lächerlichen Possen ziehen sie jhn gantz aus, biß auff das Hemde* Wei. Mas. 63 (Wei. Je. 30. 48. 134). *Sie fassen ihn an einer beym Kopffe der ander bey den Beinen und hobeln ihn* Wei. An. 121 (10. 32).

Eine groteske Tanzszene führt ein Wahrsager auf: *Muyc. springet um ihn herum, und singet. Allerhand kleine Narren . . . folgen ihm nach und vexiren ihn häßlich . . . Sie tantzen wieder um ihn herum und zupffen ihn auff allen Seiten, biß sie endlich hinein lauffen* Wei. Alf. 147.

Wie Weise noch die Prozession hat, so findet sich auch bisweilen die Gruppierung.

Die Vorigen. Segherd nebst den andern, welche sich in dieser Ordnung stellen:

Baptista
Bianca Cathrine
Mako Harmen
Segherd Sander
Heyno Evert
Hanso Drewes
Arndt Godert
Tito Lax

DNL XXXIX, 272.

Zwey Discantisten stehen auf der äussersten Bühne das Chor der Engel als Gabriel, Raphael, Uriel, Asariel, neben sechs kleinen Engeln praesentiren sich in der innersten Scene zwischen viel Lichtern. Mitten im Singen aber ziehen sie sich heraus daß sie hernach ihre Action, und sonderlich Gabriel seine Vorrede nahe bey denen Spectatoribus verrichten kan Wei. Ab. 1. Einfacher: *Sie treten zusammen . . .* DNL XXXIX, 16.

Im übrigen drückt die Geste nur das Gelegentliche aus und ist nicht weiter typisch.

Liebe.

Isab. umbfasset der Printz Wei. Oliv. 81; *er küsset sie* (oft); *er geht ab und wirfft ihr noch etliche Küsse mit den Händen zu* Wei. Wentz. 22.

Überraschung und Schrecken.

Am. springt auf Wei. Lieb. A. 174. . . . *Nabal erschrickt und bleibt als verstarret stehen* Wei. Je. 109.

Ehrfurcht und Gebet.

Sie fallen sämtlichen auf die Kniee, so lange als folgende Arie gesungen wird DNL XXXIX, 99.

Komik.

Ein ieder der da mit ihm redet zerrt ihn zu sich auff die Seite Wei. Körb. 88. *Setzt die Paruqve verkehrt auff . . . Er hängt den Degen umgekehrt an* Wei. Körb. 130.

Physische Ohnmacht.

Sie fällt in Ohnmacht . . . Sie fällt wieder in Ohnmacht Wei. Ab. 177.

Das Nachdenken wird durch die Geste angedeutet.

Eliada stehet in tieffen Gedancken Wei. Ab. 11. *Jephtha und Thola gehen ab Jair und Elon stehen auff und bleiben in tieffen Gedancken beysammen Nabal springet lustig um sie her* Wei. Je. 8. . . . *Dodo stehet in tieffen Gedancken* Wei. Je. 123.

Zweifel wird durch Zählen der Knöpfe beseitigt. Wei. Wentz. 69. 91.

Die Geste kann Ausdruck des Charakters sein.

Die Diener bringen Stüle sie setzen sich unterdessen geht Gehasi mit stoltzen Schritten auff und nieder Wei. Ab. 63.

Aber sie kann auch der Verstellung dienen. *Muyc. stellt sich rasende* Wei. Alf. 144. *Er fällt um, und stellt sich ungeberdig* Wentz. 80.

Die Anweisungen für die mimischen Bewegungen beschränken sich fast nur auf Lachen und Weinen; ganz selten wird auch ein besonderer Blick erwähnt. *sie*

lacht . . . sie lacht . . . sie lacht wieder Wei. Lieb. A. 48. *Saul weinet* Wei. Dav. 13. *Sie weinet* Wei. Ab. 59. (DNL XXXIX, 135. 138.) — *Die beyden Prinzen sehen einander an und schweigen stille* Wei. Arg. 178.

Die Anweisungen für die Deklamation bringen nichts Eigenartiges. Doch *redet Alifanzo,* dem der Wahrsager ein Holz in den Mund gesteckt hat, *gar unvernehmlich* Wei. Alf. 145. — Der Gesang dient zur Belebung geselliger Szenen und ist bisweilen der Ausdruck des Charakters der Person oder der Rolle. *Lied* Wei. Dav. 82. *Die mittelste Scene eröffnet sich da erscheinen Abisai, Joab, Sitari nebst andern die singen den bekannten Psalm: Ich heb mein Augen sehnlich auf* etc. Wei. Dav. 160. *Ziribiziribo kömt heraus und singt ein Frantzösisches Liedgen* DNL XXXIX, 29. (44). *Susanna singet. Petroni stehet auf der Seiten* Wei. Körb. 8. *Die mittelste Scene eröffnet sich und repraesentiret die Werckstadt. Fabian, Levin, Capernbaum, Lorz, und die vorigen. Sie arbeiten und singen* Wei. Körb. 31.

Die Stimmstärke ist vor allen Dingen in Massenszenen beobachtet; einzelne Personen schreien in Not und Bedrängnis; hauptsächlich der Pickelhering in derber Übertreibung.

sie neigen sich alle vnd sprechen „ja ja ihre hohe Excellentz“ Wei. Lieb. A. 106. *Die gesammten Meister schreyen: „Heraus mit dem Pfuscher, heraus mit dem Stümper, heraus mit dem Brodt-Diebe“* Wei. Körb. 186. *Die hinterste Scene praesentiret sich da Nabal, Simei, Galal und Gether nebenst andern Personen zu Tische sitzen schreyen und lustig seyn bis sie endlich aufstehen und hervor kommen* Wei. Dav. 182. *Sie springen heraus und schreyen: „Ha ha wer wil uns eine neue Gerechtigkeit auffbringen“* Wei. Lieb. A. 71. *Sie kommen insgesamt heraus und schreyen „schieß Tod schlag zu“ in währenden Geschrey geschehen vier Schüsse damit fällt der Marggraf zu Boden* Wei. An. 122 (Wei. Mas. 25. 114). — *Er kriegt seine Zitter Risibilis wirfft ihm allerhand häßliche Namen an den Hals jemehr sie aber schreyet desto schärffer schlägt er die Zitter und singet was lächerliches mit ein* DNL XXXIX, 79. *Er fängt an aus dem Zettel überlaut zu lesen* Wei. Tob. 28. *Sie schlagen ihn er schreyt jämmerlich* Wei. Dav. 76. *Er schlägt auf ihn loß der Sohn schreyt unbarmhertzig* Wei. An. 11.

Auch bei Weise wirkt die Entfernung auf die Stärke der Stimme. *Quantitas hinter der Scene. „Liebe Mutter, was soll ich draussen?“* Wei. Ma. 25. *Inwendig entstehet ein Geschrey; Etliche ruffen: „Schlag zu, schmeiß todt“. Etliche: „Gnade ach wehe! Gnade“* Wei. Dav. 140. *Inwendig entstehet ein Geschrey: „Es lebe der König“* Wei. Oliv. 127.

Eine besondere Stimmfarbe ist nur bei der Verstellung der Stimme angegeben. *Allegro hat sich in Weibes-Kleider verstellet und verändert die Sprache* Wei. Mas. 116. *Potag. schlägt den Mantel umb sich und verstellt die Sprache* Wei. An. 38. Doch auch: *seuffzet* Wei. Wentz. 32.

Das Tempo der Rede bringt wieder die übliche Verlegenheitspause des Pickelherings; in dem travestierenden Spiel von Tobias und der Schwalbe wird das Tempo einmal nach beiden Extremen hin grell übertrieben. *Die äuserste Scene wird aufgezogen da praesentiret sich Alamode, und lässt sich erstlich lange ansehen bis er folgendes redet* Wei. Welt. 9. *Redet sehr geschwind . . . Sehr langsam . . . Sehr geschwinde* Wei. Tob. 72. *redet gantz geschwinde* Wei. Wentz. 58. Hierher gehört auch die Szene IV 5 des „König Wentzel“, wo Hinko nicht zu Wort kommt: *Er will allezeit reden, aber sie lassen ihn nicht dazu kommen, da sie ihm schnell ins Wort fallen.*

Die Anrede an die Mitspieler wird verhältnismäßig, die an das Publikum recht häufig bezeichnet; sie ist hauptsächlich dem Spaßmacher eigen. *Sual ad Spect.* Wei. Dav. 17. *Adr. ad Spect* Wei. Dav. 41. *ad spectatores* DNL XXXIX, 49. 141.

Über Sprache und Stil ist nur zu bemerken, daß in formelhaften Wendungen das Latein gern auftritt, und daß oft das leicht zu ergänzende Verbum fehlt. *Ad Spectat.* Wei. Tob. 25. *ad Caranz.* Wei. Lieb. A. 163. *ad Ascanium* DNL XXXIX, 49. *Maria und Leonore auff der Seiten* Wei. An. 25.

C. Jesuitendramen.

Ihren ersten Aufschwung nahm die Bühnenkunst in Deutschland unter einem zwiefachen Einfluß: einmal wirkten die englischen Komödianten fördernd, und dann ist das Jesuitendrama ein weiterer vorwärtstreibender Faktor gewesen; vor allem wegen seiner reichen Ausstattung. Ihre Nachwirkung ging allerdings nicht so weit wie später die französisch-italienische in Oper und Lustspiel, aber viele Erscheinungen der Bühneneffekte sind ohne das Zwischenglied, das die Jesuitendramen bilden, schwer oder garnicht zu erklären; so bildet z. B. Weitenauer einen der Übergänge zum späteren Wiener Theater. Daß der Einfluß der Jesuitenstücke auf die Bühnentechnik nicht umfangreicher war, erklärt sich daraus, daß trotz aller Popularität der sinnfälligen Wirkungen doch der Stoff und die lateinische Sprache[1]), oft auch der Inhalt mit seinen didaktischen Tendenzen, fast ausschließlich für gebildete oder gar gelehrte Hörer berechnet waren. Später wurde dies etwas anders; in Wien, wo die Jesuiten zwei Theater besaßen, waren die Aufführungen besonders glänzend; eins dieser Theater konnte einen zwölfmaligen Dekorationswechsel bewerkstelligen. Im Jahre 1768 verbot Maria Theresia die Aufführungen als der Schuljugend schädlich.

Für eine Behandlung des Jesuitendramas ist das Material nur sehr unzureichend und schwer zu beschaffen; auch der folgenden Darstellung liegen nur verhältnismäßig geringe Studien zu Grunde. Wenig Material ist im Druck erschienen[2]), und auch dann ist es schwer zugänglich; viel mehr aber wird nur handschriftlich aufbewahrt. Jedoch wird dieser Mangel dadurch etwas behoben, daß für die Bühne bei den Jesuiten ein durch-

1) Es gibt zwei Gruppen: Schulaufführungen, die privater Natur und hauptsächlich Vortragsübungen waren, und öffentliche Aufführungen.

2) Im Folgenden sind wesentlich Texte aus deutschen Druckorten benutzt; die Heimat der einzelnen Dichter konnte bei dem internationalen Charakter der Jesuitenkunst außer Acht bleiben.

gehender Typus geherrscht zu haben scheint, und daß man also durch das Studium von weiteren hundert Dramen sein Material nur vermehrt, aber kaum bereichert.

Die ersten Zeilen des Bahlmannschen Buches geben kurz Aufschluß über den Anlaß der Jesuitenaufführungen. „Das von den Humanisten bereits zu hohem Ansehen gebrachte Schuldrama fand in den Mitgliedern der Gesellschaft Jesu von vornherein eifrige Pfleger. Nach dem unter dem Namen „*Ratio studiorum Societatis Jesu*" bekannten Studienplan sollten die Aufführungen zwar nur selten und in lateinischer Sprache gestattet sein; doch ebenso wie man später durch Aufführungen in der Volkssprache dem großen Publikum entgegen kam, so schlich sich noch weit früher der Brauch ein, theatralische Darstellungen nicht nur zu Beginn oder am Schlusse des Schuljahrs — vor der feierlichen Austeilung der Prämien, der „güldenen oder Ehren-Bücher", — sondern auch zu Ehren vornehmer Gönner, zur Gedenkfeier irgendwie bemerkenswerter Ereignisse, selbst an kirchlichen Festzeiten zu veranstalten. Die auf die Bühne gebrachten Stücke waren meist von den Lehrern der Poetik und Rhetorik verfaßt, welche dadurch zur klassischen Lektüre und zu schriftlichen Stilübungen veranlaßt wurden".

Die Dramen der Jesuiten sind gewöhnlich von großem Umfang; das Thema ist nicht selten eine Märtyrergeschichte; bald sind ältere Märtyrer die Hauptpersonen, bald Missionare der Jesuiten. Der Stoff bietet oft Gelegenheit, alle Künste der Bühne zu entfalten; doch darf man nicht darauf allein den Prunk der Jesuitenstücke zurückführen. Denn erstens hängt doch die Wahl des Stoffes von dem Dichter ab, und selbst wenn er dazu äußerlich oder innerlich gedrängt wird, bleibt die Behandlung noch immer ihm überlassen; er kann technisch schwierige Szenen vermeiden, oder er kann einen dürftigen Stoff mit allem erdenklichen Putz ausstatten; der Einfluß des Stofflichen bleibt zwar bestehen, aber er darf nicht überschätzt werden. — Für das Jesuitendrama

habe ich die Empfindung, daß man Bühnenwirkungen eher gesucht als gemieden hat, daß man also eher zu dem Extrem neigt, auch den dürftigsten Stoff mit Flitter und Glanz herauszuputzen. So sind auch nicht selten mehr Anweisungen vorhanden, als ein geschickter oder auch nur mittelmäßiger Regisseur nötig hat; allerdings lassen im 18. Jahrhundert die Bühnenvorschriften nach, und das Jesuitendrama erscheint dann einfacher, so weit man nach den bloßen Texten urteilen kann.

Die Anweisungen sind entweder Szenenüberschriften oder Randbemerkungen; es finden sich auch Bühnenvorschriften in der Form von Fußnoten oder, wie es heut allgemein üblich ist, in der Form von Parenthesen mitten im Text.

Periochen oder Synopsen, ausführliche Programme, die an die Zuschauer verteilt wurden, können für die vorliegende Untersuchung nicht verwertet werden, da die dort befindlichen wenigen Winke nicht unmittelbare Beziehung auf die Bühne haben.

1) Angaben für das Publikum[1]).

Die Titel streben überwiegend den Eindruck an, den ein wirksames Schlagwort hervorruft; dieses fehlt daher selten. Oft aber wirkt schon die Nennung bekannter Persönlichkeiten wie ein Schlagwort.

Artaxerxes Avan. IV, 1.
Cyrus „ IV, 80.
Canutus „ IV, 204.
S. Idda „ IV, 292.
Semiramis „ IV, 375.

Dazu treten bald schlichte Zusätze.

Olaus Magnus, Norvegiae rex Avan, III, 306.
Moyses Praedo Praedonum Claus. I, 42.
Oleum Divae Catharinae Claus. II, 18.
Salomon Hungariae Rex Friz. 147.

1) Die Reihenfolge der Belegstellen unter den einzelnen Rubriken ist durch die Chronologie bestimmt.

Wirklich Neues bieten die Überschriften, die nach Art der Doppeltitel zu dem Helden ein Abstraktum oder Ähnliches hinzusetzen; so tritt gleich der didaktische Zug der Jesuitendramen hervor.

Ambitio sive Sosa naufragus Avan. I, 1. *Suspicio sive Pomum Theodosii* Avan. I, 64. *Curae Caesarum pro Deo et Populo: sive Theodosius magnus, justus et pius imperator* Avan. I, 127. *Vis Invidiae sive C. Marius* Avan. I, 228. *Pax Imperii anni Domini MDCL sive Joseph a fratribus recognitus* Avan I, 409. *Zelus sive Franciscus Xaverius Indiarum Apostolus* Avan. II, 1. *Pietas Victrix sive: Flavius Constantinus Magnus de Maxentio Tyrranno Victor* Avan. II, 102. *Connubium meriti et honoris: sive Euergetes, et Endoxa* Avan. II, 534. *Zeno sive Ambitio Infelix* Sim. Angl. 5. *Theoctistus sive constans in alta virtus* Sim. Angl. 200. *Leo Armenus seu Impietas Punita* Sim. Angl. 398. *Ambitio Regnandi seu Corbin* Kolcz. I, 1. *Vindex Livor sui ultor seu Ulricus de Cilli* Kolcz. I, 211. *Bene Caepta Malo Fine Terminata seu Silandus* Kolcz. I, 400. *Innocentia vindicata seu Maria Ottonis III. Conjux* Kolcz. II, 439. *Amor Principis in subjectos populos seu Philetes* Kolcz. II, 561. *Paezophilus, sive Aleator* Por. 1. *Misoponus, sive Otiosus* Por. 131. *Theophilus Victima Caritatis* Weit. 57.

Bei dieser Art von Titeln liegt es nahe, auch noch beschreibend kurz den Inhalt anzugeben.

Fides conivgalis sive Ansberta, svi conivgis Bertolphi e dura captivitate liberatrix Avan. II, 253. *Dei bonitas de humana pertinacia victrix sive Alphonsus decimus, legionis et castellae rex pertinaciter blasphemus, clementer a Deo emendatus* Avan. II, 466. *Pater amore, vel odio, erga liberos excaecatus* Por. 77. *Philedonus sive juvenis voluptarius a liberiore vita revocatus* Por. 285.

Auch Länder können gewissermaßen die Helden sein.

Saxonia conversa sive Clodoaldus Daniae princeps, cum tota familia a Carolo Magno superato Vitigindo, conversus Avan. I, 301. *Fiducia in deum sive Bethulia liberata* Avan. II, 360. [Der Titel „Judith“ scheint hier absichtlich vermieden zu sein.] *Mercia seu Pietas Coronata* Sim. Angl. 92. *Tyranis triumphans, et triumphata seu Anglia* Kolcz. II, 1.

Wenn das Schlagwort auch — bald mehr, bald minder deutlich — in den Titeln eine große Rolle spielte, so trat doch darum der Held nie ganz zurück; dies ist erst in späterer Zeit der Fall, wo das Schlagwort fast die Alleinherrschaft gewinnt.

Virtus sive Christiana Fortitudo Sim. Angl. 309. *Charitas Christiana* Claus. 1. *Jejunium Sabbathinum* Claus. 261. *Poena contempti missae sacrificii* Claus. 315. *Foenus Spectatum Ludis Marianis* Weit. 1. *Vox Dei* Weit. 107. *Actor Serius* Weit. 155. *Vindicta Mariana* Weit. 384. *Quaestus Magnus Pietas Mariana* Weit. 434. *Fructus peccati acerbissimus* Weit. 482.

Zu diesen Titeln allen treten nun fast immer Gattungsbezeichnungen hinzu; am häufigsten ist die Gattung der *Tragoedia* (Avan. IV, 1. 204. 375. 478; Sim. Angl. 309. 398). Sehr selten ist die Komoedie; wir finden die Bezeichnung *Drama-Comicum* bei Porea I, 131. Bidermann nennt seinen „Belisarius“ eine *Comico-Tragoedia*. Der Zusatz *Marianum* oder *Parthenium* zu *Drama* ist etwas häufiger (Weit. 267; 434); *scena Mariana* (Weit. 482). — Kleinere Spiele bezeichnet man mit *Dramation* (Friz 147); *Dramation Pastoritium* findet sich bei Friz 125. — Was kaum mehr als ein Dialog ist, hat auch dementsprechende Gattungsbezeichnungen: *Declamatio* Claus II, 1; *Meditatio* Claus II, 298; *Exercitium Rhetoricum* Claus II, 138; *Exercitium scholasticum in rhetorica* Claus II, 166.

In den Personenverzeichnissen, die fast immer vorhanden sind, ist die weltliche Rangordnung für die Reihenfolge der Personen maßgebend; die Frauen stehen gewöhnlich hinter den Männern (Avan. I, 65). Mit der weltlichen Rangordnung streitet bisweilen die Anordnung nach dem Werte der Rollen; so haben wir gelegentlich erst den Helden mit seiner Familie.

Vitus, puer Christianus 14 annorum.
Modestus, Viti comes et institutor.
Hylas, Nobilis siculus Viti pater.
Papinus, Hylae famulus.
Diocletianus Imperator.
⋮ ⋮ Sim. Angl. 310.

Die Personen werden gewöhnlich *Personae*, seltener *Interlocutores* genannt (Avan. III, 307). Die Statisten stehen in der Regel am Schluß (Claus 104), wenn sie überhaupt erwähnt werden. — Im Personenverzeichnis

des „Nabuchodonosor“ sind die Darsteller namentlich angeführt.

Darauf folgt dann die Angabe des Schauplatzes oder der Schauplätze der Handlung. In andern Stücken unserer Periode findet dies nur selten statt, in den Jesuitendramen aber ist die Angabe des Ortes die Regel; dies hängt wohl mit der verhältnismäßig vorzüglichen Dekorationstechnik der Jesuiten zusammen. Es genügt, für die einzelnen Arten je ein Beispiel anzuführen.

Scena ponitur in Eremo prope Alexandriam Claus 43. *Scena ponitur Dorostori, in templo Saturni* Claus 103. *Scena in aedibus Chrysorii* Por. 2. *Scena Parisiis in Misoponi aedibus* Por. 132. *Scena Lutetiae* Por. 286. *Scena figitur Panormi, in aedibus Pontificiis* Weit. 435. *Scena figitur in Heraclidarum, Athenas obsidientium castris* Friz 6 [Zelte stellten das Lager dar: *Codrus in vicinum tentorium deducitur* Friz 46].

Die sehr nahe liegende Angabe der Zeit, in der das Stück spielt, fehlt noch gänzlich.

2) Angaben für die Inszenierung.

Die Frage, ob wir bei den Jesuitenstücken des 17. Jahrhunderts mit einem Vorhang zu rechnen haben, ist schwer zu beantworten. Bei den Komödiantenbühnen ist der mittlere Vorhang sicher; ein vorderer anfänglich wahrscheinlich, später gewiß. Vielleicht haben ihn auch die Jesuiten verwendet. Aus den szenischen Anweisungen lassen sich nur Andeutungen dafür finden; so heißt es bei Simon Anglus, Seite 94: *Aperta repente scena* . . . Gerade das *repente* scheint mir für einen Vorhang zu sprechen; ob das aber ein großer Gesamtvorhang ist, läßt sich wegen des nicht eindeutigen *scena* nicht entscheiden. Ebenso finden wir bei Claus, Seite 291: *Aperta scena* . . . Seite 98 spricht Simon Anglus von *proscenii valvae*, die weggezogen werden sollen; Seite 9 heißt es *reducto sipario*.

Zwischenspiele, die in den volkstümlichen Stücken so reichlich vorhanden sind, treten in den bei aller Po-

pularität doch stilisierten Jesuitendramen zurück. Es ist zwar möglich, daß der Regisseur hier und da eine Musik oder eine Prozession anordnete, aber deutliche Vorschriften dafür bietet nur Simon Anglus. *Chorus Musicorum, vel Interludium* Sim. Angl. 22; 43. *Interludium Tragicum* [mit besondrem Personenverzeichnis] Sim. Angl. 430. Chöre und Musik finden sich bisweilen am Aktschluß nach humanistischem Vorbild, doch bilden sie keinen besonderen theatralischen Schluß (Weit. 32; Friz 72). Ein dem ganzen Drama vorangehendes Vorspiel, *Prolusio*, in allegorischer Form zeigt Kolczawa II, 563.

Akt- und Szeneneinteilung ist streng durchgeführt. Für Akt tritt bisweilen die Bezeichnung *Pars* ein (Claus I, 241; II, 269; Weit. 107. 123), und da die Stücke ähnlich den Passionsspielen eine große Länge haben, ist über eine Vorschrift wie *Finitur primus dies exhibitionis* (Avan. IV, 146) nicht zu verwundern. — Ganz dem Sinne der antiken Dramentechnik entspricht es, wenn die Akte nach der Stellung, die sie im Gefüge des Ganzen einnehmen, noch besonders bezeichnet werden.

Protasis	Avan.	I, 66.
Epitasis	„	I, 82.
Catastasis	„	I, 89.
Catastrophe	„	I, 99.

(Antitragoedia, sive Triumphus innocentis Eudoxiae.)

Antiprotasis	Avan.	I, 107.
Anti-Epitasis	„	I, 113.
Anti-Catastasis	„	I, 118.
Anticatastrophe	„	I, 123.

Zusätze, die weniger auf das Technische als auf das Inhaltliche gehen, fanden sich schon im humanistischen Drama [1]).

Felix Navigatio	Avan.	I, 7.
Naufragium	„	I, 9.
Respirant e Naufragio	„	I, 9.

Actus II.
Scena prima.

1) vgl. S. 96.

Sosa a Rege Caphrum excipitur. Rex Caphrum. Aulicus. Sosa cum suis Avan. I, 14.

Über die Bühne der Jesuiten im allgemeinen sind wir auf Grund der Stücke zunächst nicht genau unterrichtet, wir bekommen aber nach der Zusammenstellung der einzelnen Dekorationsstücke ein deutliches Gesamtbild. Dem gelehrten Wesen des Jesuitendramas entspricht es, wenn die Bühne als *catasta* bezeichnet wird. Auf dem Titelkupfer zu Avancinus' Dramen ist eine Bühne dargestellt. Im Hintergrunde befindet sich ein Prospekt, der eine Stadt darstellt; im Vordergrunde rechts steht ein Monumentalbrunnen. Im Hintergrund und an der Seite befindet sich je eine Tür. Römische Krieger eilen über die Bühne; mitten oben in Wolken schwebt ein Triumphwagen. — Den Grundriß einer Bühne finden wir in dem Werke „Die Theater Wiens“ I. Bd. 26.

Aus den szenarischen Anweisungen ergibt sich zunächst folgende allgemeine Tatsache: Mit einer an drei Seiten fest abgeschlossenen Bühne ist ebenso oft zu rechnen wie mit einer weithin offenen Darstellung; die Handlung bot oft Gelegenheit zu beidem.

Scena refert aulam Regiam Avan. IV, 101; 115.
Scena refert atrium Regium „ IV, 136; 146.
Scena refert cubicula Regia „ IV, 160.
Scena refert hortum Regium „ IV, 119.
Scena refert scopulos et mare „ IV, 182.
Scena refert campum apertum, et hinc inde tentoria „ IV, 186.
Campus, in quo tumulus est Emmanuelis, et huic imposita ejus statua „ IV, 494.
Scena refert sylvam Claus 217.

Die Versatzstücke und das Mobiliar haben den doppelten Zweck, den Ort und die Handlung anschaulich zu machen; mehr Wert wird allerdings auf die Verdeutlichung der Handlung gelegt. *Achior arbori alligatus Divinae se providentiae remittit* ... Avan. II, 362. ... *Vestes priores arbori appendit cum Epigrapha* Avan. II, 545. *Diductis proscenii valvis, visitur ingens Quercus. Ad hujus pedem stat ara Jovis, fulmen dextra tenentis* Sim. Angl. 98.

Erigitur jussu Senatus arcus triumphalis Avan. I, 205. *Fabricatur Arcus Honoris triumphaturo Constantino* Avan. II, 230. *Pons ligneus Tyranni jussu Tyberi imponitur* ... Avan. II, 206.

Auch die Innendekoration kommt vornehmlich der Handlung zugute. *Accedit ad Astrologum. Reducto sipario apparet Magi officina nigris convestita. Mensa nigra. Super mensam scrinium nigrum et sphaera caelestis. Candela nigra accensa. Canis hirsutus ad pedem mensae vinctus catena. Euphemiames in sede nigra, puer nigellus ad ejus pedes sedens in terra* Sim. Angl. 9. *Scena exhibet cubiculum nigris tapetibus obductum* ... Claus 3.

Mit dieser Stimmung machenden Innendekoration haben wir uns schon den eigentlichen Effekten der Dekoration genähert; hierfür läßt sich nun noch Weiteres anführen. Zwei Abbildungen bei David (S. 199 und S. 247) zeigen uns einen recht deutlichen Kulisseneffekt. Die Hölle soll dargestellt werden; einmal befindet sie sich zur Rechten der Bühne; da ist dann der dampfende weit aufgesperrte Rachen eines Ungeheuers angebracht; es ist ein Profilbild, wie es die erste Kulisse darstellt. An der zweiten Stelle bildet die ganze Bühne die Hölle; da sieht man denn von vorn in den Schlund hinein; mitten in der Höhe der Bühne befindet sich nach rechts und links verzerrt der obere Teil des Kopfes des Ungeheuers; Teufel und schmachtende Seelen sind in dem Schlunde. Hoch oben über dem Kopfe schweben himmlische Wolken, auf denen ein Chor musizierender Engel thront. — Die Dekorationseffekte bestehen überhaupt vornehmlich aus Schwebemaschinen; so zeigt eine Abbildung bei David, Seite 61, Gott Vater auf Wolken thronend; Seite 41 schweben Drachen und Teufel in Wolken; Seite 117 schwebt Tempus empor. *aquilae geminae circum volantes e nubibus se conspicuas praebent* Rehl. [40]. *Allapsa de coelo Spes, jacentem Bethuliam erigit* Avan. II, 423. *Bethulia in sinum Gaudij ad purum aethera assumitur* Avan. II, 446. *Attollitur ad currum Gloriae*

Avan. IV, 85. *Currus expanditur in Solem* Avan. IV, 86. *Tollitur in auras* Avan. IV, 108. *Hic visitur in nubibus Christus medius inter duos Angelos vindices, quorum alter vexillum rubrum gerit, alter nigrum* Sim. Angl. 195. *Mercurius de caelo . . . Descendit in nube* Sim. Angl. 373. *Porrigitur e nube manus super Genesium* Sim. Angl. 376. *Cor vulneratum subito acquirit alas, et avolat* W. Rinsw. II, 43. Hierher gehört wohl auch der von Drachen oder Feuerrossen gezogene Wagen:

Jannes repente cadit tanquam mortuus, mox fratre egresso redit ad se et curru aereo a Serpentibus vel equis igneis tracto abripitur Sim. Angl. 300.

Die Versenkung habe ich nur einmal in einer Anweisung erwähnt gefunden. *Aperta repente scena visitur Furoris Genius umbilico tenus in terram adhuc immersus* Sim. Angl. 94.

Nicht immer sind die Anweisungen ganz ernst zu nehmen; sie enthalten Ausdrücke, die nur episch-didaktisch, aber nicht bühnentechnisch wichtig sind. *Icarus ad Gloriam stimulante Ambitione, dehortante Ratione provectus in fluvium prolabitur, docetque ambitionis exitus esse infelices* Avan. I, 170.

Zu den Dekorationseffekten rechne ich auch einen raschen Dekorationswechsel, der recht oft zu verzeichnen ist. *Conversa scena omnia nigrescunt . . . Visuntur hic eorum sepulchra*[1]) *qui in praesenti tragoedia interficiuntur, adjectis eorum insignibus et mortis instrumentis* Sim. Angl. 8. *Conversa repente scena . . .* Sim. Angl. 91. *Hic mutatur scena: visuntur 9. sepulchra cum suis quaeque demortuis . . .* Sim. Angl. 91. *Scena repente mutatur in lucum horrendum ubi apparet os ingens nigrae Cavernae, velut ostium inferorum* Sim. Angl. 229. *Hic scena mutatur in Aulam in*

1) Nebenbei sei hier bemerkt, daß solche Dekoration, die wir z. B. in der Haupt- und Staatsaktion von Carl XII. als castrum doloris finden, und die ja auch in Schillers „Braut von Messina“ vorkommt, auf die Vorliebe der Jesuiten für feierlichen Pomp zurückgeht.

quam ingrediuntur Genii . . . Hic scena iterum fit horrida solitudo ut ante Sim. Angl. 234.

Weitere Effekte, die als von der Dekoration losgelöst oder als garnicht mit ihr zusammenhangend zu betrachten sind, bieten die Jesuitendramen ebenfalls reichlich. In den Komödien und leichteren Stücken, die sich später bei den Jesuiten einstellen, spielen die Effekte eine immer kleinere Rolle. — Lärm- und Lichteffekte — nicht selten zu Beginn und zu Ende eines Aktes — jeder Art stehen im Vordergrunde.

Naturerscheinungen.

Dum mare turbatum fremit, et coelum fulminat; apparet Xaverius naufragus; quem tamen Angelus e nubibus allapsus naufragio eripit Avan. II, 67. *Dum Duces designant assultui faciendo locum, tempestas repente orta consilium turbat. Chermes blasphemus fulmine icitur* Avan. II, 408. *Sedatur tempestas* Avan. IV, 184. *Fulgurat. Tonat. Fulgurat et tonat iterum* Sim. Angl. 205.

Musik.

Chorus Orientalium populorum solito tympanorum, cymbalorumque pulsu, et cantu, Solem . . . invocat Avan. II, 3. *Tubae clangunt* Sim. Angl. 203 (49). *Sonat hora sexta* Sim. Angl. 284. *iterum inflatur intra scenam Moysis fistula*[1]) Claus I, 51. *Intra scenam auditur Symphonia, et cantatur a tribus vel quatuor studiosis* Claus II, 204. *Interim Edovardus ludis aulicis fallit tempus* Kolcz. II, 127. *Musica e diverso genere instrumentorum . . . Chorea Britannica* Kolcz. II, 128. *E scena cum vitris prorumpens labitur, franguntur vitra* Claus II, 226.

Tierstimmen und sonstiger Lärm.

Auditur avium cantus Avan. IV, 107. *Auditur ululatus luporum* Avan. IV, 108. *Sub saltu immugit tellus, audiuntur bubones et cuculi . . .* Avan. I, 144. *Fit quasi mugitus subterraneus* Sim. Angl. 300. *Datur plausus a no-*

1) Ein Musikeffekt, ähnlich dem in Victor Hugos „Hernani“.

bili Iuventute Vrbis Avan. I, 211. *Romana Iuventus Pyrrhica triumphanti Mario applaudit* Avan. I, 260. *Tandem inter varios affectus luctatus Joseph fratribus sese aperit, recognoscitur frater: datur plausus* Avan. I, 492.

Die Lichteffekte scheiden sich in mehr aufdringliche Feuer- und zartere Beleuchtungseffekte; bei den letzten denke ich an Transparente und Geistererscheinungen.

Zelus Divinae gloriae e flammea nube pensilis ignes in Xaverium distillat et propagandae ad Indos fidei desiderium instillat Avan. II, 14. *Zelus, et Amor spinas, quibus incinctus procedit Xaverii Genius, accendunt* Avan. II, 38. *Nigram facem accensam fert, ut librum magicum, cui titulus Stygia Sibylla comburat* Sim. Angl. 272. *Affundit flammae vinum adustum* Claus 275. *Aperitur Musaeum. Foco ardenti injecta videntur chartae* Claus 218. *Scena refert Noctem et caelum stellatum inde auroram* Avan. IV, 83. *Aurora promicat* Avan. IV, 85. *Nox. Saltus. Cometa primum clarus, deinde sanguineus, disparet. Inter saltum Geniorum ostenditur Andronico diadema, et alia signa Imperii obtinendi* Avan. IV, 525. *Visio Danielis . . . Apparet Cyrus velatus . . . Detegitur Cyri vultus . . . Apparent futuri Reges . . . Apparet nepotum Ordo* Avan. IV, 113. *Apparet ad latus Zenonis Vmbra Harmatii* Sim. Angl. 83. *Hic apparet Theotistus, nihil dicens, sed usque ad finem manu tantum ac nutu vocans ad se Bardum, tenuentem quidem sequi, sed non valentem non sequi. Evanescit. Apparet. Evanescit. Apparet. Evanescit. Apparet. Evanescit. Apparet* Sim. Angl. 307. *Aperitur. in eremo cernitur imago Christi crucifixi inter duos latrones* Claus 102. *Sol obscuratus, et luna tota rubra atque sanguinea apparent in caelo* W. Rinsw. I, 12.

Auch Aufzüge sind bisweilen effektvoll gedacht; nicht selten wird ein ganzer Jagdzug auf die Bühne gebracht.

Scena unica. Audito Venationis tumultu Imperatrix spem inter metumque luctatur. occurrit venanti Caesari: deprecatur. Agnoscit errorem Caesar. suspicionem detestatur: veniam petit: innocentem promulgat Eudoxiam: ad aulam cum plausu reducit Avan. I, 123. *Venatores ad augendum festi Genethliati luxum feras insequuntur* Avan. II, 285.

Auch die Requisiten müssen zu szenischen Effekten beitragen. . . . *chorus insultat capiti Holofernis pro moenibus in hastam sublato* Avan. II, 460. *Desilit in*

mare Chorus amorum ... Extrahunt Corallia. Construitur ex illis cor ... Extrahunt uinones ... Illis cor illigatur ... Amor profert gemmam ... Inseritur gemma coronae Avan. IV, 185. Ferner dienen Requisiten dazu, die Handlung zu veranschaulichen. *Chorus. Innocentia Suspicionem, Veritas Mendacium Aula flagellis expellunt* Avan. I, 111. *Parvuli Crucem, quam secum ejecti traxerunt, pie venerantur eique sua nomina inscribunt* Avan. II, 95 (I, 304. II, 260). *Lustrat librorum titulos ... In media mensula expositum manuscriptum* Claus 161.

Jesus prophezeit seinen Kreuzestod; dabei stellen sich dann Blutwunder ein. *Copiosus sanguis e pomo manat* W. Rinsw. I, 168. *Christus osculatur crucem, profluit inde sanguis* W. Rinsw. I, 172.

Die Requisiten dienen namentlich an Szenenschlüssen zu effektvollen Wirkungen. *Veredarius cum Duce et aliis e suis armis trophaeum erigunt, palmas, laureasque appendunt inter cantum* W. Rinsw. I, 39. *Crux Cristi in momento mutatur in thronum* W. Rinsw. II, 39. [satirisch] *Madame et Mademoiselle in funebris, gestat Mademoiselle in sinu canem mortuum et coelum triste suspicit* Call. Wurm. 114.

Dann sind Requisiten zu verzeichnen, die vornehmlich mit dem Charakter der dargestellten Person, mit der Rolle, im Zusammenhang stehen. *Venatores tenui praeda capta, in novam incidunt* Avan. II, 287. *Dum David Mosue recenset visum a se gigantem, apparet a Sulphurino in terrorem submissus ab orco Charon cum Cerbero: quod monstrum David cytharae sono mitigat* Avan. III, 432. *Mars e curru loquitur* Sim. Angl. 48.

Eng damit zusammenhangend sind Requisiten, die allegorische Figuren kennzeichnen. In einer Abbildung bei David, S. 93, verteilt die Occasio ihre erstrebenswerten Güter; es sind ein Kreuz, ein Buch, ein Geldsäckel, ein Rosenkranz, ein Palmzweig und eine Himmelskugel. Auch in den Anweisungen werden die Attribute der allegorischen Figuren erwähnt, auf die übrigens schon immer Wert gelegt wurde. *Fortuna ad Gloriae curules*

suam rotam adaptat Avan. I, 243. *Zelus adjungit Xaverio facem, quam Orienti inferat* Avan. II, 61. *Anteros in horto Amoris decerpit pomum. Intervenit, prohibetque Hortulanum indutus Amor. Dum litigant, adest Iuno: et ut litem dirimat, pomo inserit annulum, vicinamque annulo faculam; eique pendulum ex filio pomum decernit, qui prior dentibus illaesus a lumine exemerit annulum. Adurit se Anteros: obtinet amor* Avan. IV, 130.

Dieselbe Teilung (Handlung, Rolle, Allegorie) läßt sich auch auf die Anweisungen für die Kostüme anwenden. — Für die Handlung kommt vor allem das Umkleiden in Betracht. *Ipse explorator futurus vestem mutat* Avan. I, 328. *Hildegardis mutato ad fugam habitu carceres adit* Avan. I, 380. *Euergetes mutato habitu, simulato capillo, vultu, et loquela, assumpto Meritini nomine, dum ignotus parenti servire petit, in filium adoptatur* Avan. II, 559. *Aspasia mutata veste sexum dissimulante* . . . Avan. IV, 11. *Hic Clytus et Tityrus chlamydes Sacerdotales dedonunt, et visuntur induti habitu saeculari* Sim. Angl. 149.

Ferner deutet das Kostüm Trauer, Bekehrung und rein äußerlich die Tageszeit an. *Prodit Jannes nigra veste talari, cinere conspersus ac totus ad poenitentiam compositus* Sim. Angl. 215. *Principes recenter baptizati, tunicas talares gerunt candore conspicuas* Sim. Angl. 189. *Prodit Leander in toga nocturna tamquam modo e lecto surgens* Claus 263.

Das Kostüm ist wie nichts anderes dazu geeignet, den Charakter jeder Rolle, auch der stummen, zu veranschaulichen. Die Illustrationen zeigen deutliche Unterscheidung der Personen und auch der Völker. David S. 15, ist ein Engel abgebildet, der ein langwallendes Gewand mit Flügeln trägt, und der in der Hand einen Kreuzstab hält. Die *juvenes* tragen spanische Tracht. Ein Teufel ist mit einem Schuppentrikot bekleidet, hat einen Schwanz, Hörner und bekrallte Flügel, in den Händen hält er ein Netz und eine Angelrute. Das Titelkupfer zu Avancinus IV zeigt deutlich zwei Gruppen von Menschen, die eine in römischer, die andre in orien-

talischer Tracht. Die Abbildungen in dem Prachtwerk „Die Theater Wiens" (I, 20) stimmen mit dem Gesagten überein. Ohne daß das Kostüm besonders genannt wird, ist natürlich aus der Bezeichnung *rex* oder *regina* eine entsprechende Bekleidung zu erschließen; doch finden sich auch besondere Anweisungen, in denen das Kostüm als der Rolle der dargestellten Person entsprechend erwähnt wird. *In veste barbara, et inculta* Friz 61. *Simon habitu itinerantis mercatoris loquens cum altero statim in egressu* Call. Wurm. 9. *Hier kommt ein Apotheker- oder Kraemers-Jung mit einem grünen Schurtz und Specification-Zettel* Call. Wurm. 42.

Eine besondere Gruppe bilden hier nun wieder die allegorischen Figuren. Schon im Personenverzeichnis wird auf die Kostümierung der allegorischen Figuren acht gegeben.

Angelus } *splendide ornatus.*
Tempus } *Iuuenis alatus, cum falce et clepsydra.*
Occasio } *Nympha, fronte capillata* Dav. 276.

Auf dem Bilde zu Seite 1 dieses selben Buches bekommen wir nun eine Vorstellung, wie die Anweisungen ausgeführt wurden; man muß ganz allgemein sagen, daß kein Effekt unversucht blieb, daß eher zu viel als zu wenig geschah. Die Gestalt *Tempus* hält eine Sense und eine Wasseruhr; als Kopfbedeckung trägt sie eine Himmelskugel, auf dem Rücken sind ihr Flügel angeheftet; sie trägt ein gegürtetes mantelartiges Gewand mit weiten Ärmeln. Die *Occasio* ist eine Frauensperson, der die Haare übers Gesicht gelegt sind; sie trägt ebenfalls ein langwallendes Gewand; in der Linken hält sie ein Kruzifix und einen Rosenkranz, in der Rechten einen Sternenhimmel und ein Buch. Da diese Ausstattung immer mehr Tradition wurde, so war es kaum nötig, noch besondere Anweisungen einzufügen, und so lassen sich nur wenige und kaum abwechselnde Vorschriften dafür anführen. *Amor alas Xaverii Genio applicat ad volandum* Avan. II, 60. *Vitam persequitur Tempus: tuetur*

eam Affectus plebis; Cui pennas evellit, et stare jubet ad vitam Regis Avan. II, 320. *Amor abjecta pharetra et arcu, crumena instructus in aulam Regis Idokerdi transit, et breviter Dramatis argumentum exponit* Avan. III, 7. *Amor, pastorem indutus, educit in pascua agnorum gregem. Ira per Crudelitatem, magico carmine in lupum transformatam, in auras devecta insidiatur agnis. Dum in unum irruere parat, ab Amore jactu teli in praeceps agitur. Inde amor lupum persequitur* Avan. IV, 106.

War nun so weit alles eingerichtet, so konnte der Inspizient seine Weisungen für das Auf- und Abtreten geben. In den vorliegenden Stücken ist nicht jedes Auftreten und jedes Abtreten vermerkt; es ist bisweilen aus den Szenenüberschriften, bald auch aus dem Text selbst zu erschließen. Solch eine Szenenüberschrift, die bei manchen oft einer Inhaltsangabe gleichkommt, nennt einfach die Namen derer, die in der kommenden Szene handeln werden.

Scena VI

Theorgus accepto Regis munere pecuniario, Lycambrum filium in fraudem administrum adsciscit.

Lycamber. Theorgus Sim. Angl. 127.

Auf eine jüngere Zeit deuten Überschriften, die, ins Deutsche übersetzt, etwa den bekannten Anweisungen „zu den Vorigen" oder „Die Vorigen ohne" entsprechen.

Scena Tertia. Personae, quae prius, excepto Martinio Claus 18. *Scena Octava. Personis prioribus accedit Dromus* Claus 39. *Personis prioribus accedit Stolander manu ferens laminam auream* Claus 106. *Aristides, et iidem, qui supra* Friz 12. *Penelope, et qui prius* Friz 56.

Ein Personenwechsel, der mitten in einer Szene stattfindet, ist selten; er kann schon in der Szenenüberschrift angedeutet sein. *Darius. Arsaces. supervenit Osmanus* Avan. IV, 9. *Intervenit Mithridates*, . . . Avan. IV, 91. — *Exit Arbaces* Avan. IV, 412. *Exit* Sim. Angl. 135. *Abi Gagegorus* Claus 140. *Abripitur Gagegorus* [*ad carceres*] Claus 149.

Diese Vorschriften gestatten uns kaum einen Schluß auf die Darstellung, erst die Anweisungen ermöglichen dies, die eine besondre Art des Auf- und Abtretens bezeichnen, womit wir also von der Inszenierung schon allmählich zum Schauspieler und seiner Kunst kommen. — Da bilden zunächst die feierlichen Aufzüge eine besondere Gruppe. *Constantinus triumphans Vrbem ingreditur. Constantinus Imperator. Crispus. Constantinus Iunior. Metellus. Artemius. Ablavius. Valerius. Chorus Militum. Chorus Iuventutis* Avan. II, 232.

Das Stück beginnt.

Clangentibus tubis, tympanis sonantibus, instruitur apparatus ad Longinum coronandum. Efferuntur ab Ephebis in scenam hinc et hinc duae mensae serico stratae, et super mensas Corona, Sceptrum, Trabea, Liber, Gladius, caeteraque imperii insignia Sim. Angl. 7. *Procedit Darius ornatus, ut solent victimae ornari, quem praecedunt adolescentes compti, qui viam floribus inspergunt, alii odores praeferunt etc. etc.* Claus 108.

Die Gangart der einzelnen Personen ist beim Auf- und Abtreten bisweilen ihrem Charakter entsprechend gekennzeichnet. *Interrumpit Osmanus* ... Avan. IV, 51. *Advolat Amor* Avan. IV, 131. *Prodit Zeno furtivo passu* Sim. Angl. 8. *Exit furibundus Longinus* Sim. Angl. 19. (20. 220. 405.)

Nicht immer findet ein ungehemmter Abgang statt, doch ist das Umkehren dann nicht komisch gedacht wie beim Pickelhäring, vielmehr ist es recht ernst. *Fingit discessum* Sim. Angl. 266. *Misargyrides abire se simulans ... Paezophilus „Mane tantisper“* Por. 23. *Fingit abire se velle* Por. 92.

Daß das Eintreten nicht immer ein stummes Hervorkommen ist, sondern durch das Gespräch belebt sein kann, findet sich einmal deutlich vorgeschrieben. *Ingrediuntur loquentes* Sim. Angl. 139.

3) Angaben für das Spiel.

Die Gesten lassen sich zweckmäßig in Massenbewegungen und Einzelgesten trennen. — Was den historischen Entwicklungsgang betrifft, so scheint man im Verlauf der Zeit immer mehr auf feine Gesten der einzelnen Personen geachtet zu haben. Ein Bild, David S. 75, zeigt ausdrucksvolle Gesten.

Unter den Massenbewegungen treten uns zuerst die Tanzszenen entgegen. *fit Saltus* Avan. I, 45. *Saltus. Musica* Avan. IV, 126. *Saltus* (Ballet zwischen zwei Szenen; Chor der Jäger) Avan. IV, 112. *Chorea Germanica. „Aptate pedibus jam leves Celtae modos“. Chorea Gallica* Kolcz. II, 525. *Hic sequitur saltus mortuorum* Call. Wurm. 121.

Ferner bilden die Triumphzüge und das Gepränge verwandter Art eine besonders reiche Gruppe. *Marius Civium Romanorum, ac militum manipulis stipatus triumphans ingreditur* Avan. I, 256 (I, 363; III, 399). *Ludi Regii in Coronatione Ulfadi. Argumentum Ludorum. Cadmus Thebanus, proseminatis dentibus Draconis, Milites e terra excitat. Hi Chorea militari concurrentes, mutuis vulneribus occumbunt. Cadmus in fatis esse ait, ut vitam recuperent, si praestantissimi Principis sceptro contingantur. Quare Vlfadi sceptro tacti ad vitam revocantur, et Principis deosculati recedunt* Sim. Angl. 116. *Hic, et deinceps usque ad actus 2di scenam 3am Astyages, et Rapsaces ad latus theatri, tanquam spectatores, taciti fere adstant; Cyrum praecipue observant, et admirantur* [es findet sein Triumph statt.] Friz 85.

Auch die Begräbnisfeierlichkeiten, die Aufbahrung *(castrum doloris)* gaben Anlaß zur Gruppierung der Massen. *Procedit pompa funebris Longini. Pompam praeibat Proclus habitu militari. Sequebantur Milites 12. bini, ac bini versis in terram hastis. Mox Tympanista, cui adhaerebat Vexillifer. Tympanum tegebat pannus niger. Subsequebatur Carnifex, hasta praealta caput Longini praeferens. Pone se-*

quebantur sex Pueri atrati, quorum Parentes Longinus sustulerat. Hi sagittis caput Longini petebant. Agmen claudebant duo Milites Sim. Angl. 91.

Endlich sind die Bewegungen von Truppenkörpern vorgeschrieben. *Congreditur in auris duplex exercitus* Avan II, 318. *Darius intelligit Aspasiam carcere detineri. Petit a Custode admitti. Negat hic: ille ferrum stringit: Excurrit manipulus militum ad vim arcendam* Avan. IV, 43. *Instructis ordinibus in scenam procedit Harmatii Exercitus* Sim. Angl. 37. *Omnes educunt gladios* Sim. Angl. 39. *Quatuor adolescentes affectant militiam, miles veteranus tamen eos docet*[1]) *statum, quem describit et dehortatur* Call. Wurm. 44. *Act. I. Sce. 3.* — Aufzug des Senats: *Senatores aut bini aut singuli dum eunt in Curiam,* ... Nero.

Sonst sind für die Bewegung der Massen nur noch Einzelfälle zu erwähnen.

Sklaven im Garten arbeitend. *4. vel 6. mancipia ad labores in horto destinata* Claus 223.

Geschenke werden an mehrere verteilt. *Eugenius Victor dum praemia militibus distribuit, intellegit Theodosium vires redintegrare* Avan. I, 188. *Ansberta distribuit captivis transeuntibus panes* ... Avan. II, 268.

Ängstliche Leute kommen herausgestürzt; ihre Besorgnis wird mit dadurch angedeutet, daß man sie nach einander kommen läßt. *Prodeunt alius post alium tripudiantes* Sim. Angl. 374.

Es handelt sich hier meist um Bewegungen von Statisten; ich glaube, man hat schon recht großen Wert auf die Bewegung der stummen Personen gelegt, wenn es sich auch oft nur um ein Erwidern und nicht um ein spontanes Betätigen handelt. Im Personenverzeichnis allerdings sind die Statisten erst in späterer Zeit erwähnt.

⋮ ⋮ ⋮

His accedunt Duces, tribuni, centuriones, et milites Heraclidarum, Sacerdotes, Cives Athenienses Friz 6.

---

1) vgl. S. 160.

Die Gesten einzelner Personen ordnet man hier am besten nach ihrer Häufigkeit an; ich betrachte die Gesten allegorischer Figuren noch gesondert. Am häufigsten sind die Gesten des Kampfes erwähnt.

Saul prophetat: repente furit: in Davidem cythara ludentem hastam jacit . . . Avan. III, 467. *Fit duellum* Avan. IV, 79. *Fit duellum cum Osmano, qui vulneratur . . . Arbaces in duello cadit et vitam petit* Avan. IV, 396. *Fit duellum* Avan. IV, 443. *Longinus Zenonem dejicit eique plagam lethalem intentat* Sim. Angl. 13. *Rex Magum confodit intra scenam* Sim. Angl. 13. *Ruffinus vi avellitur a latere Ceaddae* Sim. Angl. 169. *Lucta pugilaris. Poenas temeritatis luit Corbin. Applausus* Kolcz. I, 210. *Clearchus Batillum circumveniens immaniter trucidat* Kolcz. II, 510. *Fidem et Laborem Virtute comite ad templum honoris progredientes Furor et Invidia ex insidiis adoriuntur et laqueis implicatos arbori alligant telis conficiendos* Triumph.

Auch sonst dominieren pathetische Gesten: Verzweiflung, Flucht, Verfolgung, Selbstmord geben reichlichen Anlaß zu ihnen.

Summis pedibus incedens fugam simulat Sim. Angl. 87.
„rumpe[1] *nudatos sinus“.*
[1]*Sinum denudatum exponit* Sim. Angl. 137.
Subito erumpit e latebris Sim. Angl. 178.
„Hic orcus[1] *latet“,*
[1]*Tangit Jannis pectus* Sim. Angl. 229.

Erumpunt e nemore Camillus, et Corvinus, fugit Dromus Claus 57. *Alligatur arbori Osmanus* Claus 250. *Clearchus imminentem perfidiae suae poenam vitaturus, semet ipsum contrucidat* Kolcz. II, 552. *Philetes, amorem erga subjectum sibi populum testaturus, pugione sibi pectus aperit . . .* Kolcz. II, 686. *Dolophilus in theatrum prodit quasi aufugiens, neque Patricium advertens* Por. 115. *Cadit in cathedram animo deficiens; et vix se baculo sustinet* Por. 216. *„itaque suadeo, ut . . .“ digito ostium commonstrans* Por. 202. *In se ferrum stringit* Friz, 11.

Weiter bilden die Gesten des Lesens und Schreibens eine Gruppe. *„Trepidante dextra scribo decretum necis“. Scribit et exhibet Alexio* Avan. IV, 567. *reliqua silenter legit* Avan. IV, 420. *legit tacite* Claus 24. *Legit tacite oblatam chartam* Claus 170. *Mor. simulat se scribere; caput identidem arrigens* Por. 178.

Im übrigen treten die Anweisungen für Gesten mehr vereinzelt auf.

Schlafen.

Principes . . . per herbam strati, leniterque utrique arae cornu innixi dormiunt Sim. Angl. 98. *Principes evigilant e somno* Sim. Angl. 99. *Leo Imperator super lectum cubito innixus* Sim. Angl. 400. *Cleob. Chrysorii sedili innixus* Por. 13.

Zeremoniell. *Verebodus ad singulorum salutationes tantum contrahit humeros* Sim. Angl. 148. *Verebodus contractis humeris omnes salutans exit* Sim. Angl. 149. *Par. sedem admovet timide, ac prae reverentia procul a mensa, transverso et obliquo corpore, insidet* Por. 8. Das Hinsinken kann Ehrerbietung, aber auch physische Ohnmacht bedeuten. *Eugenius, theatrum subit gemens, et tanquam dolore obrutus in cathedram se conjicit* Por. 81. *Eugenius ad patris pedes provolutus* Por. 102. *In genua provolvitur* Friz 35. *Julii pedibus advolvuntur pueri* Friz Jul. 41.

Die Trunkenheit macht sich durch völlige Haltlosigkeit bemerkbar; seltener ist das Schwanken. *Holofernes a coena ebrius, varijs imaginationibus actus, lecto infertur* Avan. II, 447. *Attollitur Zeno ebrius in scuta Militum* Sim. Angl. 85. *Oenoph. ridens, et pede titubanti incedens quasi vino madidus, . . .* Por. 309.

Zum Schluß wird gern eine effektvolle Geste verwendet. *Coronatio inter cantus* Avan. III, 593. *Portitor stygius adnavigat* Kolcz. I, 621. [Penelope] *In Ulyssis sinum delabitur* Friz Pen. 90.

Wesentliche typische oder symbolische Bedeutung haben endlich die Gesten der allegorischen Figuren.

Chorus. Suspicio per Timorem et Mendacium in Aulam Theodosij vehitur. Cesares Genios in limine, maritali conjunctos catena, dissociat; . . . Avan. I, 79. *Innocentiam in aula super pomo dormientem Veritas discedens deserit. Suspicio aggreditur, vulnerat, ne quidquam protegente Mendacio* Avan. I, 87. *Dormienti Theodosio repraesentatur pompa, qua Eudoxia Antiochia excepta est; cum ei, ut decimae Musae, aerea*

statua in Musarum concilio est erecta. Chorus Statuariorum Avan. I, 107. *Victoria Theodosij Genio laurum imponit, . . .* Avan. I, 192. *Saxonia per Fidem de Haeresi triumphat. Fides viam Crucis Saxoniae ad caelum sternit; Gratia eam sinu excipit* Avan. I, 391. *Praecipitat se amor in mare . . . Extrahit in undis Anterotem* Avan. IV, 183. *Scena VII. Muta. Suspicio in umbrarum comitatu terret chorea horrida Henricum dormientem* Avan. IV, 310. *Innocentia ab iniquitate circumventa, trucidatur* Kolcz II, 381.

Die Anweisungen für mimische Bewegungen bieten zum ersten Mal wirklich schauspielerisches Leben; wir erfahren etwas von der Veränderung des Blickes, von der Stellung des Mundes und vom ganzen Gesichtsausdruck. — Die erste Stelle nehmen die Anweisungen für den Ausdruck des Schmerzes und der Trauer ein; Tränen findet man oft erwähnt.

Reparatus suorum scelerum memoria affligitur Drur. 166. *Desperabundus a Diabolo ad sui ipsius interfectionem impellitur; ab Angelo reuocatur* Drur. 167. *Refert Bethuliensium responsum Narseas: excandescit Holofernes, èt extrema comminatur* Avan. II, 401. *Par. vultu inquieto et anxio* Por. 11. *Erg. vultu anxio ingrediens . . .* Por. 192. *Paed. abstergens lacrymas* Por. 170. *Mis. surgens, deambulans vultu tristi et inquieto* Por. 173. *Diaph. vultu subtristi caput detorquens* Por. 243 . . . *toto oris habitu animi anxietatem praeferens, . . .* Por. 294. *Phil. oculos modo in librum conjiciens, modo anxie alio detorquens* Por. 300. *S. Ambrosius statui Ecclesiae ingemit, et lachrymis epistolam, ad Eugenium scribit, qua ejus tyrannidem arguit* Avan. I, 161. *Lachrymantes filij exponunt Matri furorem patris: . . .* Avan. IV, 351. *Dum Ulysses avertendo vultum, lacrimas sibi obortas dissimulare nititur* Friz Pen. 57. *Lacrimis rursum obortis* Friz Jul. 10. *Prorumpentibus lacrimis* Friz Jul. 74.

Die Freude tritt ganz zurück; doch ist dies hauptsächlich aus dem Stoff heraus zu erklären. *Eudoxia Imperatrix pomum laeta accipit, et illud afflicto podagra Paulino (ut hoc solatio dolores levet) transmittit* Avan. I, 78. *Patricius risum Neophilactis imitatur ridicule* Por. 95.

Eine Reihe von Anweisungen spricht dafür, daß man jetzt besonders auf das Mienenspiel des Schauspielers achtet. Die Jesuiten zuerst zeigen ein deutliches Bewußtsein dafür, daß die Augen und Gesichtsmuskeln auch wirklich eine Sprache für sich sprechen können.

Die spannende Aufmerksamkeit wird angedeutet. *Spectat ex occulto Ansberta* Avan. II, 289. *Fixis oculis Ruffinum intuetur* Sim. Angl. 141. *Circumspicit lente omnia* . . . Sim. Angl. 180.

Das Staunen findet Ausdruck. *Mor. ad rusticum hianti ore adstantem* Por. 199.

Die Miene deutet das Drohen an. *Paez. oculis et gestu servo minitans* Por. 7. *Vultu ad severitatem composito* Friz 115.

Ein Blinzeln und Schließen der Augen spricht beredter, als es Worte können. *Mis. nictando claudit oculos* Por. 154. *oculorum nictibus Himaturgum admonet ut sibi consentiat* Por. 264.

Auch ein absichtliches Wegsehen findet sich. *Simulat se Stilbontem non videre* Sim. Angl. 228.

Daß beim Gebet die Augen gen Himmel gerichtet werden, bringt nichts Neues. *Extensis Brachiis oculisque in caelum sublatis* Sim. Angl. 387.

Dagegen bietet die Vorschrift, sich die Augen zu reiben oder wie geblendet um sich zu schauen, um dadurch das kaum vergangene Erwachen anzudeuten, einen noch nicht da gewesenen Zug. *Par. oculos sopore gravatos manu perfricans* Por. 26. *Velut e somno evigilans circumspicit, incertus, num vera viderit* Friz Pen. 40.

Ob wir endlich noch mit Masken zu rechnen haben, erscheint mir zweifelhaft. Da wir bei Plautus und Seneca *larva* mit Gespenst zu übersetzen haben, so kann auch bei den Jesuiten diese Übersetzung zutreffen, zumal da der Inhalt meist dazu stimmt. *Larvae Infernales Labaro Constantini enervatae ad Orcum fugiunt* Avan. II, 168. *Turbatae Larvae corpus Dymantis ad Orcum deferunt* Avan. II. 214. Aber: *Timor Larvatus* Avan. II, 377.

Die Anweisungen für die Deklamation gelten nicht nur den Sprachvortrag; an den Aktschlüssen haben wir bisweilen Gesang, meist Chorgesang, seltener Sologesang. Sologesang am Schluß einer Szene findet man bei Avancinus I, 29; Chorgesang zwischen zwei Szenen bei Avan-

cinus I, 8. Meist ist der Gesang nur aus der Strophenform ersichtlich, aber wir haben auch außerdem noch besondere Anweisungen. *Chorus decantat laudes Olai Regis* Avan. III, 323. *Cives . . . Cloaldum symphonia evocant* Kolcz. II, 676. *Cloaldus excitus harmonia civium . . .* Kolcz. II, 679 [1]).

Besonders interessant ist eine Anmerkung, durch die erst ein Hinsummen der Melodie und dann ein vernehmliches Singen vorgeschrieben wird. *Numeros cantitando modulatur: deinde verba modis aptat* Por. 152.

Nicht neu sind die Vorschriften des *a-parte*-Redens, des Insparterresprechens und des Alleinsprechens. *Ad partem* Avan. IV, 512. 552. *Versus spectatores . . . Conversus ad Ephebos* Sim. Angl. 240. *Rex dum furorem egerit versus ad spectatores* Sim. Angl. 12. *Par. a parte* Por. 11; 13. *Paezophilus, solus* Por. 21. *Hunc versum secum* Avan. IV, 284. Bemerkenswerter scheint die an einen Abwesenden gerichtete Rede: *Alloquitur filium tanquam praesentem* Sim. Angl. 392.

Die Stimmstärke ist begreiflicherweise nur dann besonders bezeichnet, wenn sie von der Norm abweicht. Bei den verschiedensten Gelegenheiten wird die laute Stimme angewandt. *Lamentum ad funera* Avan. I, 59. *Plebs acclamat Andronicum Imperatorem* Avan. II, 558. *Is quasi casu incidit in litteras Harmatii et legit inscriptionem voce alta* Sim. Angl. 69. *Danistrus* [ein Ausrufer] *clamat* Claus II, 24. *Taenarinus super abitu Silandi e solitudine plaudit. „Io triumphe!“* Kolcz. I, 565. *Callod. in postscenio, loquens voce acuta* Por. 291. *Mor. pleno gutture vociferans. „In forma, in forma, in forma.“ Paed. eadem atque etiam alti-*

---

1) In ihrem äußern Bau erinnern die Chorstrophen etwas an die Carmina Burana; z. B.:

Ite lenta per fluenta
Ite fluctus inter luctus
I carina, per supina
Perge, perge Caerula Kolcz. I, 622.

ori voce respondens. „In forma . . .“ Por. 201. *Paed. prae gaudio vociferans et exiliens* Por. 217. *Repente* [Überraschung] *et vehementer exclamando* Friz Pen. 89.

Die leise Stimme wird bei vertraulichen Mitteilungen oder bei dem auf dem Theater der Jesuiten so beliebten Echospiel verwendet. *Deinde scorsim, et velut submissa voce loquitur* Friz 145. *Batillus incassum suum quaerens Levindum, inter nemora ab Echone luditur* Kolcz. II, 485. Bei physischer Ermattung versagt die Stimme. *Fracta voce* Friz Jul. 85 [vorher hieß es *animo linquitur*].

Seit den Passionsspielen ist das Reden aus dem Verborgenen bekannt. *Cimber absterretur a morte Mario inferenda per vocem ignotam* Avan. I, 290. *Par. in post-scenio* Por. 8. *Mor. hominem in post-scenio alloquens . . . redit ad Januam quasi vellet hominem revocare* Por. 174. *Intra scenam, et quasi Deum alloquens* Sim. Angl. 193. Auch auf das „wie er sich räuspert und wie er spuckt“ haben die Jesuiten geachtet. *„Hem . . . hem . . .“ Habitu corporis, gestu, nutu, atque ipsa tussi virum nobilem imitatur* Por. 54.

Die Farbe der Stimme gibt vor allem inneren Vorgängen Ausdruck, und zwar handelt es sich um Ironie, Spott, Zorn und Trauer; den Stoffen entsprechend fehlt die Erwähnung des heiteren Moments. Die Stimmfarbe wird besonders effektvoll verwendet, wenn Tierstimmen nachgeahmt oder unartikulierte Laute hervorgestoßen werden.

„Agnosco² linguae, flumen, an fulmen, tuae?“ ²Ironice Sim. Angl. 30. *Holofernes alligato ad arborem Achior illudit* Avan. II, 364. — *Supervenit Henricus: filios sui decreti executionem remorantes increpat* Avan. IV, 354. *Erg. ringitur interrupta voce increpans Misoponum* Por. 142. *Patricius cum motu indignationis. „Eh! . . .“* Por. 97. *Marius in carcere suam sortem deplorat* Avan. I, 292. *Edovardus et Richardus turri Londinensi inclusi, super miseranda sorte sua disserentes, ac gementes, cruento funeri rite sese apparant* Kolcz. II, 242. *Richardus dolet super praecoci obitu filij unigeniti* Kolcz. II, 304. *Ant. dolore correptus, ac gemens* Por. 227. *Strepitum facit manibus, et imitatur canum latratum* Claus, 328. *Penoph. ridens, et pede titubanti incedens quasi vino madidus, et perpetuo balbutiens* Por. 309.

Wenn auch Vorschriften für den Ausdruck der Freude in dem Klange der Stimme meist fehlen, so hat man doch auch auf das Angenehme geachtet. *Theob. miti ac mellita voce loquens* Por. 247.

Für das Tempo der Rede kommen nur Anweisungen in Betracht, die eine Unterbrechung vorschreiben; es handelt sich dann entweder um ein Nachdenken oder um ein Stutzen. *Haeret aliquamdiu attonitus* Sim. Angl. 141. *Exclamat inter meditandum et exit* Sim. Angl. 152. *Haeret aliquamdiu cogitabundus* Sim. Angl. 179. *Mutus stat* Call. Wurm. 32. *Turbatus haeret* Friz Jul. 42. Etwas Besondres bietet folgende Anweisung: *Par. resupinus et pandiculans quasi semisopitus respondet. „Quae ... quaeso vos. Lo ... loquimini demissa voce“* Por. 10.

4) Anhang.

Der Stil der Anweisungen hat trotz aller Lebendigkeit doch noch etwas Episches, namentlich in den Szenenüberschriften; hier wird noch recht oft der ganze Verlauf der Szene im voraus angedeutet, dabei wird bisweilen auf die Zwischenhandlung Bezug genommen. *Eudoxia timoribus nocturnis agitata Paulinum advocat, cui mali ominis somnium exponit: ex coque discit vanam esse somniorum fidem* Avan. I, 70. (III 428; Sim. Angl. 148. 164. 221; Kolcz. I, 199). *Sacrista und Kirchen-Pfleger discouriren über verschiedene Fehler so zu Praejuditz deß wahren Gottes-Diensts in die Kirchen eingeschlichen* Call. Nisi. 36 (Call. Wurm. 107). Bisweilen genügt auch ein bezeichnendes Abstraktum: *Sosae suspicio* Avan. I, 19.

Nicht nur Szenen haben solche Überschriften, sondern auch Monologe und Chöre. Bei den Überschriften der Chöre treten die didaktischen Tendenzen der Jesuiten besonders deutlich hervor. *David, an cum fratribus ad bellum contra Philistaeos descendat, an in solatium patris remaneat, anceps haeret* Avan. III, 412. *Chorus probat bonum Davidis animum contra Goliathum procedendi* Avan. III, 422. (III, 338; 356).

Über das Tempus ist zu sagen, daß das Präsens durchaus die Regel ist; das Präteritum deutet entweder auf etwas Vergangenes oder wird in einer Parenthese verwendet. *Procedit pompa funebris Longini. Pompam praeibat Proclus. — Agmen claudebant duo Milites* Sim. Angl. 91. *Ulfadus gladium non eduxerat* Sim. Angl. 119. *Alloquitur aviculam, quam secum ferebat in cavea* Sim. Angl. 156.

Überflüssige Worte werden selten gemacht; die Anweisung zeigt manchmal Ellipsen oder bedient sich, wenn möglich, des Partizipiums. *Mensa nigra. Super mensam scrinium nigrum et sphaera caelestis* Sim. Angl. 9. *Par. vultu inquieto et anxio* Por. 11. *Paed. plorans. Mor. ridens* Por. 216. *Paed. prae gaudio vociferans et exiliens. Neop. territus ac maestus* Por. 217.

D. Das Renaissancedrama.

Das Renaissancedrama des 17. Jahrhunderts hat eine immerhin große Gruppe von Schriftstellern zu Verfassern, an deren Spitze Gryphius, Lohenstein, Hallmann und Klajus als die bekanntesten stehen; die übrigen, Hof- und Gelegenheitsdramatiker, schließen sich fast ebenso gut hier an, wie man sie auch zu den Dichtern der mehr volkstümlichen Schäfer- und Allegoriespiele zählen könnte. Wir stehn am Eingang des Kunstdramas, das sich in der bisherigen, nur den Typus suchenden Weise nicht behandeln läßt. Die individuelle Verschiedenheit der Dichter, die großen Differenzen künstlerischen Wertes, die in der Folgezeit monographische Behandlung der führenden Geister fordert, kündigt sich bereits an und verlangt, daß die größeren Persönlichkeiten hervortreten, obwohl unser Blick über alle schweifen muß, um den Typus aufzufinden.

In Stachels Buch „Seneca und das deutsche Renaissancedrama“ heißt es S. 181: „Opitzens Verdeutschung von Senecas Trojanerinnen, der 1636 die minder gelungene Antigone folgte, in gewissem Sinne die erste deutsche

Tragödien-Übersetzung, bildet den ersten Schritt zum deutschen Kunstdrama." Wir haben einmal den unmittelbaren Einfluß der Antike, ferner treten vermittelnd Italien, Frankreich [1]) und Holland ein. Endlich ist auch Verwandtschaft mit dem Jesuitendrama, hauptsächlich in stofflicher Hinsicht, festzustellen. Dort werden nicht selten Märtyrer der Jesuitenmission verherrlicht, hier geben Geschichten aus der Zeit der Christenverfolgung oft den Inhalt her. —

Die Theaterhäuser, die für diese Dramen hauptsächlich in Betracht kommen, sind die im 17. Jahrhundert allmählich entstehenden Hofbühnen; in Kassel wurde das erste deutsche Schauspielhaus, das Ottoneum, im Jahre 1605 von Moritz von Hessen erbaut. —

Für die szenarischen Anweisungen der Renaissancedramen ist allgemein zu bemerken, daß ihrer theaterwidrigen Steifheit und ihrem sehr starken rhetorischen Element entsprechend die Vorschriften für das Bühnenwirksame zurücktreten; je ernster die Situation, desto weniger Anweisungen.

1) Angaben für das Publikum.

Als Titel wird der Name der Hauptperson verwendet, jedoch findet sich häufig ein Beiwort, gern auch ein Nebentitel, der an die didaktischen Züge des Jesuitendramas erinnert.

Einfache Namen:

Dafne Opitz.
Ibrahim Sultan Loh. J. S.
Sophonisbe Loh. So.
Cleopatra Loh. Cl.
Ibrahim Bassa Loh. J. B.
Mariamne Hall. Mar.
Sophia Hall. So.

---

1) Ein Bild von einer französischen Aufführung wird uns z. B. in Grimmelshausens „Simplicissimus" I, 4, 3 entworfen.

Zwei Namen als Titel besagen schon etwas mehr. *Mars und Irene* S. Chr. R. 59. Beiwörter zum Namen machen den Titel noch deutlicher. *E. C. Homburgs Tragico-Comoedia Von der verliebten Schäfferin Dulcimunda* Hom. 1. *Abraham der Groß-glaubige; und Isaac der Wunder-gehorsame* Neg. *Der Leidende Christus* Kl. Chr. *Herodes der Kindermörder* Kl. Her.

Durch Hinzufügung eines zweiten Titels wird vor allen Dingen ein didaktisches Element hineingebracht; Ausnahmen davon sind selten.

Trauer-Spiel Die Verwechselte Printzen Oder Heraclius und Martian unter den Tyrannen Phocas Korm. 1. *Johann Christian Hallmanns Siegprangende Tugend Oder Getrewe Urania* Hall. Ur. *Leo Armenius oder Fürsten-Mord, Trauer-Spiel* Gr. Tr. 5. *Catharina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit. Trauer-Spiel* Gr. Tr. 135. *Cardenio und Celinde Oder Unglücklich Verliebte. Trauer-Spiel* Gr. Tr. 257. *Ermordete Majestät Oder Carolus Stuardus König von Grosz Britanien. Trauer-Spiel* Gr. Tr. 343. *Andreae Gryphii Groszmüthiger Rechts-Gelehrter oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus. Trauer-Spiel* Gr. Tr. 495. *Beständige Mutter oder Die heilige Felicitas, Aus dem Lateinischen Nicolai Causini von Andrea Gryphio Übersetztes Trauer-Spiel* Gr. Tr. 637. *Die sieben Brüder Oder Die Gibeoniter, Aus Vondels Niederlandischem In das Hoch-Deutsche Übersetzt. Trauer-Spiel* Gr. Tr. 723.

Dem Charakter der Stücke entsprechend sind bisweilen allegorische Figuren die Hauptpersonen der Dramen; der Titel solcher Stücke hat etwas Pomphaftes. *Die Frolockende Spree Wolte Bey Sr. Königl. Majestät in Preussen Und Churfürstlichen Durchlauchtigkeit zu Brandenburg etc. etc. Abermahl Hochfeyerlichen Crönungs-Feste Am 18. Januarii dieses 1703. Jahres In einer lustigen Schiffer-Music, Allerunterthänigst vorstellen Christian Reuter* S. Chr. R. 53. *Das Frolockende Charlottenburg* S. Chr. R. 65. *Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg. In gegenwart vieler Chur- und Fürstlicher, auch anderer Vornehmen Personen in dem Fürstl. Burg Saal zu Braunsweig im Jahr 1642 von lauter Knaben vorgestellet* Schott.

Zu diesen Titeln werden die Gattungsbezeichnungen schlicht hinzugesetzt; Trauerspiel und Lustspiel sind am

üblichsten; daneben gibt es noch die Singspiele; bei Reuter (S. Chr. R. 59) ist ein solches Singspiel einmal *theatralischer Auffzug* genannt.

Die Personenverzeichnisse — bei Klajus fehlen sie; seine Stücke sind auch kaum mehr als Dialoge — suchen die weltliche Rangordnung aufrecht zu erhalten; nur der Held und die Seinen werden gern vorangestellt.

Aemilius Paulus Papinianus, römischer reichs-hofemeister.

⋮ ⋮ ⋮

Antonius Bassianus Caracalla, römischer käyser Gr. Tr. 510.

Die Rangordnung kann auch durch Parteinahme für die Christen gegen die Heiden unterbrochen worden.

Anicetus, bischoff zu Rom.

⋮ ⋮ ⋮

M. Aurelius Antonius, römische käyser Gr. Tr. 644.

Sehr beliebt ist die Absonderung der Statisten im Personenverzeichnis.

Persohnen.

⋮ ⋮ ⋮

Stumme.

Eine Schaar Soldaten von Römern Griechen und Mohren. Die Leib-Wache in Römisch und Griechischer Kleidung. Zwey Mohren Bediente des Fürsten aus Midien Korm. 3.

Spielende Personen.

⋮ ⋮ ⋮

Schweigende Personen.

⋮ ⋮ ⋮

Reyen.

⋮ ⋮ ⋮

Hall. Mar. (Gr. Tr. 18. 148.)

Ebenso werden die Personen der Zwischenspiele von den Hauptdarstellern geschieden; dies findet sich am deutlichsten bei Schottelius (S. 14); dort sind dann auch vor den einzelnen Abschnitten die Personen noch einmal zusammengestellt. Hauptsächlich nach französischem und englischem Muster scheinen, abgesehen von den Standesbezeichnungen, erläuternde Bemerkungen zu einzelnen Personen im Register abgefaßt zu sein.

Cardenio, verliebet in Olympien.

⋮ ⋮ ⋮

Celinde, ein fräulein in Cardenio verliebet Gr. Tr. 270.
Turnus. Sein Sohn verliebt in Lavinia.
Camilla. Eine Königin Italiänischer Amazonen Verliebt in den Turnus Seem. 8.

Dem Personenverzeichnis wird dann, namentlich bei Gryphius, bei andern nur ganz vereinzelt, die Angabe des Schauplatzes hinzugefügt; vermutlich unter dem Einfluß der Jesuiten; gewöhnlich ist damit die Versicherung verknüpft, daß die Einheit der Zeit gewahrt sei. *Der Schauplatz ist zu Constantinopel. Das Spiel fänget sich am Morgen an währet durch die Nacht und endiget sich des andern Tages gegen Abend* Korm. 3. *Der Schauplatz ist theils die Königliche Burg in Alexandria, theils das Römische Läger dafür* Loh. Cl. *Der Schauplatz ist zu Constantinopel die Burg zu den Sieben Thürmen. Das Trauer-Spiel beginnet des Morgens und endet sich umb Mitternacht* Loh. J. B. *Der Schauplatz ist Constantinopel und vornehmlich die käyserliche burg* Gr. Tr. 17. (269. 511.) *Der schauplatz bildet ab Londen und den Königlichen hoff. Das Trauer-spiel beginnet umb mitternacht und endet sich umb die dritte stunde nach mittage.*

Eine wirkliche Angabe der Zeit, zu der das Stück spielt, findet sich nur einmal bei Gryphius in einem vorwortartigen Argument, ist also kaum noch zu den Anweisungen zu rechnen. *Diese aber gelangen durch eine sondere list in die burg und erwürgen den käyser jämmerlich vor dem alter in dem DCCCXX jahre nach unsers erlösers geburt, dem VII. aber und V. monat seiner regierung, wie kurtz zuvor Tarasii geist in einem gesichte verkündiget* Gr. Tr. 17. Nicht das Jahr, aber das Datum bringt Lohensteins Epicharis: *Das Trauerspiel beginnet den siebenden April des Morgens, währet den Tag und die Nacht durch biß wieder an den Morgen.*

2) Angaben für die Inszenierung.

Der Vorhang wird selten erwähnt; das Auf- und Zuziehen gilt eben als etwas Selbstverständliches. Den Dekorationswechsel großen Stils zu verdecken, fällt der Gesamtvorhang. *Hier wird zugezogen und unter einer Music die Bühne in einen Wald mit Gebürg verändert* Neg. 56.

Die Zwischenakte werden gewöhnlich durch Chorgesänge oder durch Reyen, Strophen moralisierenden Inhalts, ausgefüllt.

Ende des ersten Actus.
Chorus Hom. 36. (54. 70. 89. 116.)
Reyen der höflinge Gr. Tr. 40.
Reyen der priester und jungfrauen Gr. Tr. 108.
Reyhe der gefangenen jungfrauen Gr. Tr. 180.
Reyhe der von chach Abas erwürgeten fürsten Gr. Tr. 196.

Die Bezeichnung für die einzelnen Akte ist gewöhnlich *Abhandlung;* seltener ist *Akt* und *Handlung.* Die Szenen heißen *Eingang* oder *Auftritt.*

Erste Handlung.
Erster Auftritt Seem. 7.

An die gelehrten didaktischen Schuldramen werden wir erinnert, wenn wir, was im Französischen bis heute nicht verschwunden ist, bei uns höchstens als Lockmittel in Possen vorkommt, die einzelnen Akte nach ihrem Inhalt betitelt finden. Es kommt höchst selten vor. *Erste Handlung betitelt Der Reisende Prinz* Birk.

Nach dem Aufgehen des Vorhangs bietet sich das Bühnenbild dar. Wie am Schluß des Personenverzeichnisses so ist auch zu Beginn der einzelnen Abschnitte die Dekoration nicht selten ziemlich allgemein angegeben.

der Schauplatz ist ein lichtes Gewölke Birk. *der Schauplatz ist ein Prospect vom Fichtelberg mit vielen Erzgruben* Birk. *der Schauplatz ist ein Lustgarten mit Lustgebäuden und Lauben geziert* Birk. *Die Bühne stellet einen Wald vor* Neg. 1. *Der Schau-Platz ist der hohe Käyserl. Verhör-Saal auff der Burg zu Constantinopel* Korm. *Der Schauplatz stellet auf einer Seite die Gegend der Käyserlichen Haupt-Stadt Wien nebst dem Donau-Strome und auf der andern eine Meer-Enge für* Loh. J. S. 1. *Der Schauplatz stellet für den Vorhof*

der heiligen Sophien-Kirche welche itzt die fürnehmste Türckische ist Loh. J. S. 33. *Der Schauplatz stellet für des Königs Masinissa Zelt* Loh. So. 1. *Der Schauplatz bildet ab einen Kercker* Loh. So. 27. *Der Schauplatz stellet vor den Tempel der Isis in Alexandria, und die an dem Tempel hengende Todten-Grufft der Ptolomeer* Loh. Cl. 56. *Der Schau-Platz stellet vor ein Gebürge in und umb Jerusalem* Hall. Mar. *Der Schauplatz bildet ab eine Lust-Wiese nebst einer klaren Bach umb welche Schaefe und Lämmer weiden* Hall. Pastor. 4. *Der Schauplatz stellet vor ein Jäger-Hauß bey einem lustigen Gebirge* Hall. Pastor. 12. *Der schauplatz bildet ab der königin zimmer* Gr. Tr. 198. *Der schau-platz bildet Cardenii gemach ab* Gr. Tr. 271. *Der schauplatz stellet einen kirchhof mit einer kirchen vor* Gr. Tr. 319.

Die angeführten Stellen zeigen, daß eine große Mannigfaltigkeit in der Dekoration geherrscht hat, doch ist, wie das ja auch zu erwarten ist, das Zimmer und der Saal der am häufigsten vorkommende Ort. Das Titelblatt zu Hallmanns „Mariamne“ zeigt uns einen geräumigen gewölbten Saal, wie ihn unsre Bühne auch nicht besser darstellen könnte; allerdings haben wir eben nur mit einem Bilde zu tun.

Die Bühne selbst zerfällt wieder in eine Vorder- und eine Hinterbühne; wiederum befindet sich im Hintergrunde ein höher gelegener Ort, zu dem eine Treppe hinaufführt. Es bietet sich damit also nichts Neues; höchstens sind bessere Kulissen anzunehmen. Bisweilen dient die Innenszene dazu, einen Augenblick das darzustellen, was nach unsern Begriffen in die Zwischenhandlung gefallen ist. *Unter diesen worten öffnet sich der innere schau-platz und stellet die viertheilung des Hugo Peters und Hewleds vor. . . Der schau-platz schleußt sich* Gr. Tr. 456. *Der schau-platz öffnet sich zu dem andernmal und stellet Cromwels, Irretons und Bradshaws leichen an dem galgen vor. . . . Der schauplatz schleußt sich* Gr. Tr. 457. *Der schauplatz öffnet sich zu dem drittenmal und stellet vor, wie der bischoff Carlen den II krönet* Gr. Tr. 457. *Der schauplatz schleußt sich* Gr. Tr. 458.

Durch die doppelte Bühne ließ sich ein Dekorationswechsel herbeiführen, doch da es sich oft um mehr als zwei Orte handelt, so muß auch ein mehrfacher Dekorations-

wechsel beider Bühnen möglich sein; dieser Wechsel ist stets angegeben, bisweilen sind gleich zu Anfang des Stückes sämtliche Örtlichkeiten aufgezählt. *Nach Abtritt der Natur und beyder Pantalons, verwandelt sich unter fortwärender Musick der Schauplatz in ein weites Gefilde mit vielen Städten Schlössern Wäldern und Feldern* Birk. *Nachdem sich also der Erste Theil geendet verschwindet gleichsam der Schauplatz und erscheinet an dessen Statt eine offenbare mit vielen Schiffen beseegelte See welche das Element des Wassers vorbildet . . .* Birk. *Der Schauplatz verändert sich in eine abscheuliche Wüsteney* Hall. Pastor. 23. (Hall. So. Gr. Tr. 152; 157).

Angaben, die ins Einzelne gehen, sind höchst selten; Versatzstücke und Mobiliar zumal werden nur hier und da erwähnt. Baum und Strauch sind die üblichen Versatzstücke. *der Schauplatz ist ein Scheidweg in einem lustigen Walde* Birk. Tisch und Stuhl bilden das Mobiliar, und wenn ein Museum eines Alchymisten dargestellt werden soll, dürfen wir wohl annehmen, daß ein Glasschrank die Chemikalien aufbewahrte. *der Schauplatz ist ein Fürstliches Saalzimmer mit Stülen und Tapezereyen verzieret* Birk. *Der innere Schauplatz stellet vor deß Laomiso Gemach in welchem nach dem Innhalt der Reime allerhand Gläser Büchsen etc. wie auch zwey brennende Liechter auff den Tischen stehen* Hall. Ur. 34. Um den jüdischen Tempel effektvoll darzustellen, sparte man nichts; wir werden dabei an das vom Jesuitendrama her bekannte *castrum doloris* erinnert. *Der grosse Schau-Platz bildet ab einen Jüdischen Trauer-Tempel in dessen Mitte Hyrcani Leiche auff einem erhobenem Grab-Mahle ruhet: In der Vertieffung aber wird das Sanctum Sanctorum, oder das Allerheiligste nebst der Bunds-Lade güldenem Leuchter Schau-Brodten und andern Kirchen-Schätzen vorgestellet* Hall. Mar.

Der Effekt des *castrum doloris* findet sich auch bei Lohenstein und Gryphius.

Die sechs Leichen Loh. Cl. 117. *Beyde leichen werden auf zweye ntrauer-betten von Papiniani dienern auf den schauplatz getragen*

und einander gegenüber gestellet. Plautia redet nichts ferner, sondern gehet höchsttraurig von einer leiche zu der andern, küsset zuweilen die häupter und hände, bis sie zuletzt auf Papiniani leichnam ohnmächtig sincket und durch ihre stats-jungfern den leichen nachgetragen wird Gr. Tr. 614. *Der mutter werden die drey leichen gezeiget* Gr. Tr. 706.

Effektvoll macht man die Dekoration ferner durch die Darstellung des Himmels, doch bleibt es hier noch bei vereinzelten Versuchen. *Es bedecket eine Wolke den gantzen Schau-Platz in welcher niemand als Urania und die Tugend gesehen wird* Hall. Ur. 81. *Der schauplatz lieget voll leichen, bilder, cronen, scepter, schwerdter u. s. w. Über dem schauplatz öffnet sich der himmel, unter dem schauplatz die hölle. Die ewigkeit kommet von dem himmel und bleibet auff dem schau platz stehen* Gr. Tr. 149. *Themis steigt unter dem klang der trompeten aus den wolcken auf die erden* Gr. Tr. 550. Um große dekorative Vorgänge kann es sich nicht handeln, denn ein Herabkommen vom Himmel bedeutet oft nicht mehr als ein Herabsteigen von dem höher gelegenen Teil der Hinterbühne vermittelst der erwähnten Treppe; natürlich hat man auch die altbekannte Schwebemaschine.

Das Glück In der Lufft auf ihrer Kugel daher schwebend Birk. *Mars praesentiret sich nebst etlichen Helden in einer mit allerhand Krieges-Rüstungen ausgezierten Machine* S. Chr. R. 61. *Der Friede gantz gülden bekleidet, auf dem außgeputzten Wagen, welcher ohn äusserliche menschliche Hülffe von sich selbst auß dem Himmel hervor kam und fort rükkete, wie das Kupfer andeutet, also begleitet* Schott. 58. *Der Schauplatz bildet ab ein weites und wüstes Feld oben eröffnet sich der Himmel in welchem Jupiter erscheinet sitzend auff einem Adler* Hall. Ur. 13. *Alle Engel in deme sie sich nebst denen auf dem Triumphs-wagen sigenden Vier Tugenden wiederum in den Himmel schwingen schlüssen nebst untergemischten Violinen Trompeten und Heerpaucken also* Hall. So.

Für Geistererscheinungen und für sonstige Schauereffekte bedient man sich gern der Versenkung.

Indem der Bluthund mit dergleichen verzweifelten Gedanken umgehet kömt Mariamnes seine hingerichtete Gemählin begleitet von denen abgeleibten Geistern seiner Kinder aus dem Abgrunde der Höllen zu ihm sagende Kl. Her. 8. *Acht Ketzer steigen aus einer Höle dehren*

jeder nach ertheiltem Kusse der Religion ein stücke von ihrem Kleide reisset und sich damit bedecket Hall. So. *Theodosia schlummert auff einem stuhl. Vor ihr stehet ihrer frauen mutter geist, wie er allhier beschrieben wird, welcher, in dem sie auffwachet, verschwindet* Gr. Tr. 110 (250; 251).

Schauereffekte gehen gern von der Hinterbühne aus, wo man sie während des Spiels genau wie unter der Bühne vorbereiten konnte, und wo ebenfalls die Plötzlichkeit den Eindruck noch erhöhte; wie in Meyerbeers „Robert der Teufel“ spielt hier das Kostüm stark mit. *Der innere Schauplatz eröffnet sich in welchem die Todtenmahlzeit gezeiget wird nehmlich die drey Köpfer der Kinder mit drey Gläsern Blut* Hall. So. *Die irdische Liebe erscheinet inwendig als ein Todtengerippe* Hall. So.

Den wichtigsten Effekt auf der Bühne erreicht die Beleuchtung. Große Gesamtwirkungen werden gewagt, glänzende Transparente erscheinen gern an Aktschlüssen, dagegen sind feine Wirkungen, die oft nur durch ein Licht oder völlige Finsternis erzielt werden, wenig gewürdigt worden.

Abraham bückt sich abermal zur Erden indem die drey Männer abgehen. Denen folget er und weiset sich unter einer Music das brennende Sodoma in der Ferne Neg. 33. *Die Spree Praesentiret bey angehender Nacht an der Königl. Burg eine lustige Schiffarth mit einer Illumination* S. Chr. R. 56. — *Jede dieser Personen leget seinen Nahmen auff das Altar der Liebe nieder; darinnen die durchsichtigen Buchstaben von denen darhinter stehenden Lampen erleuchtet werden. Die Liebes-Götter nehmen aus den ersten vier Wörtern die Buchstaben P. E. L. U. O. L. D. S. O. heraus und versätzen daraus das Wort LEOPOLDUS zusammen. Gleicher gestalt nehmen die andern Liebs-Götter aus den letzten vier Wörtern die Buchstaben J. R. E. R. A. M. A. G. T. und machen daraus MARGARETE* Loh. So. 37. *Der innere Schau-Platz stellet in einem hell-leuchtenden Himmel vor das Bildnüß Unsers Aller-Gnädigsten Leopoldi, welchem Palaestina und Salomon demüthigste Ehr-Erbietung bezeigen* Hall. Mar. *Der Schauplatz eröffnet sich oben und stellet vor einen helleuchtenden Himmel aus welchem sich vier und zwantzig Engel nebst einem prächtigen Triumphs-wagen vielen Fackeln Kronen und Palmzweigen auf die Erde lassen* Hall. So. *Der Schau-Platz wird in einem Augenblick über und über verfinstert Die entkleidete Religion singet im Schatten also* Hall.

So. *Der Schauplatz stellet vor ein mit lauter brennenden Hertzen erleuchtes Spiegelzimmer* [ist abgebildet] Hall. Pastor. 46. ... *Tarasius erscheinet, um welchen auf bloßer erden etliche lichter sonder leuchter vorkommen, die nachmahls zugleich mit ihm verschwinden* Gr. Tr. 74.

Zu den Lichteffekten darf man schwerlich die bekannte Szene aus Gryphius rechnen, die inhaltlich an Heines „Auto da fe“ und theatralisch an „Hedda Gabler“ erinnert: *Cardenio zündet ein feuer an und verbrennet etliche briefe und liebesgeschenke* Gr. Tr. 305.

Auch die akustischen Wirkungen des Lärms werden jezt bewußter und kunstmäßiger hervorgerufen. Der Lärm kann Freudenlärm oder Schlachtgetümmel sein. *Hier wird die Trommel gerühret und Lermen geblasen, auch werden etliche Stücke gelöset, wovon Irene erwacht* S. Chr. R. 61. *Zu ihnen bey einen schrecklichen Tumult und Feuer viel Soldaten welche mit blossem Gewehr den Amyntas voller Blut vorher treiben* Korm. 35.

Die Musikeffekte sind, wo sie allein in Betracht kommen, meist zarter Natur und dienen dazu, Stimmung herbeizuführen; lauterer Art sind sie bei festlichen Gelegenheiten.

Nachdem sich Urania niedergeleget wird ein liebliches und gleichsam entferntes Stückchen auff etlichen Violen di gamba gespielet worbey Sie einschlummert Hall. Ur. 7. *Im Verborgenen werden in ein darzu gespieltes Pfeiff-Werck von zwey Discantisten folgende Worte zierlich gesungen: „Heilig! Heilig! Heilig! Ist der HERR Zebaoth! Alle Lande sind seiner Ehren voll* Hall. Mar. *Violen. Unter währendem seitenspiel und gesang entschläfft Leo auf dem stuhle sitzend* Gr. Tr. 73 (74).

Die Requisiten, die in den Anweisungen erwähnt werden, lassen sich in zwei Hauptgruppen scheiden; in solche, die mehr zur Handlung des Stückes, und solche, die mehr zum Kostüm der Personen gehören. — Bewirtungsszenen, die hier in den ernsten Dramen seltener sind, als sie es in den lustigen waren, erfordern Speisen, Getränke und die dazu nötigen Gefäße. *Zwey K[n]aben treten auf einer mit einer Schale Zuckerwerck; der ander*

mit einem Pocal Geträncke Hall. So. Jagd- und Schäferszenen werden durch Hunde und Schafe belebt. *Etliche Jäger mit Windspielen* Hall. Ur. 1. *Hierander. treibt eine Heerde Schaffe vor sich her* Hall. Ur. 21.

Die augenblickliche Stimmung zu verdeutlichen, bedarf man verschiedener Instrumente; so wird einer Schwermütigen eine Laute, einem mit Selbmordgedanken Beschäftigten ein Dolch gegeben. *Celinde singend und spielend auf der lauten* Gr. Tr. 289. *Sie erwischt ein messer* Gr. Tr. 292. *Käyser Bassianus erscheinet auff einem stul schlaffend; von etlichen geflügelten geistern wird ein ambos mit hämmern auff den schauplatz bracht, auf welchem die rasereyen* [= Furien] *einen dolch schmieden* Gr. Tr. 597. Der Brief spielt natürlich auch hin und wieder eine Rolle. *Sie giebt den Brieff Exuper* Korm. 53. Endlich ist noch die Maske zu erwähnen, die zu blutigen Effekten verwendet wird. *Der priester mit dem verbrandten haubt der königin* Gr. Tr. 242. *Unter diesen worten wird der königin haubt mit einem weißen seidenen tuche verdecket* Gr. Tr. 244.

Requisiten, die mit dem Kostüm in losem Zusammenhange stehen, dienen wie dieses in erster Linie mit dazu, die Eigenart der Person zu bezeichnen. *Die Andere Acht Musen tretten hinter den Hangen hervor mit ihren Klangspielen* ... Birk. *Es kommt Cupido herausgeflogen mit einer Welt, die er vor sich herwelzet, hernach dieselbe aufmachet und drauß seine Gerehtschaft langet und zwar alles nach dem Inhalt des Liedes, welches mit vernehmlicher Stimme hinter dem Vorhange gesungen, und von dem Cupido fleissig aufgemerkket ward, alles fein schicklich, anständlich und wol also zu verrichten und mit dem Liebesbande, Herzen, Pinsulen, Pfeilen, Schiessen, Dreuen, Lauffen etc. zu gebahren und sich anzustellen, wie folgendes Aufzug-Lied anzeigte* Schott. 32.

Diese Requisiten werden begreiflicherweise nicht oft besonders erwähnt, da sie aus der Angabe der Person allein leicht zu erschließen sind. Aber auch über das Kostüm finden wir selten ins Einzelne gehende Angaben;

es genügt meistens die Standesbezeichnung zur Wahl des Kostümes. Dieses kann aber auch die augenblickliche Lage der Person und somit den gegenwärtigen Punkt der Handlung andeuten. *Poleh kommt rasend mit halb zerrissenen kleidern und einem stock in der hand auf den schauplatz gelaufen* Gr. Tr. 455.

Für das Historische des Kostüms hat man — wahrscheinlich unter französischem Einfluß — bereits Sinn gehabt. *Es kömpt zu erst Mercurius aus der Höhe und führet mit sich den alten Teutschen Herzog Arminium, der nach damals gewöhnlichen Trachten bekleidet und gezieret ist, bringet ihn bis mitten auf den Platz* Schott. 40. Die namentlich Lohensteins Dramen beigegebenen Abbildungen und Medaillons (nach Münzen) sollen die historische Treue befördern.

Den Hauptwert auf das Kostüm legte man bei allegorischen Figuren. *Asien wird in Gestalt einer Frauen von den Lastern angefesselt auf den Schau-Platz gestellet* Loh. J. B. 1. *Vier und zwantzig Cupidines treten auf mit Pfeil und Bogen* Hall. So.

Auch die Geister wurden wirkungsvoll wenn auch einfach kostümiert. *Der geist Sauls in ein blutig leilach gewickelt mit einem blutigen schwerdt und brennenden fackel* Gr. Tr. 733. *Rosibella in Gestalt eines Geistes* Hall. Pastor. 77. Die darunter befindliche Abbildung zeigt Rosibella in weitem Schleppgewande, das auch das Haupt verhüllt.

Daß bisher das weibliche Kostüm zurückgetreten ist, hat einen doppelten Grund: einmal ist die Frau im Drama stets in der Minderzahl, und zweitens wurden bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in der Regel Frauenrollen auch von Männern dargestellt. Erst durch die Komödianten, nicht erst durch Velten (1640—1692), kommt die Frau als Darstellerin auf die Bühne. Im Auslande und in opernhaften Stücken trat die Frau noch etwas früher ins Theaterleben; von der niedrigsten Sorte der Gaukler müssen wir natürlich absehen.

Das Auf- und Abtreten und die Vorschriften dafür schließen sich durchaus den typischen Formen der andern Dramen desselben Jahrhunderts an. Im allgemeinen ist das Abtreten seltener angegeben als das Auftreten; das hängt damit zusammen, daß sich oft bei Schluß der Szene das Abtreten von selbst versteht; oft wird auch die französische Technik beobachtet, daß jeder, der abgeht, einen Grund für sein Abgehen — und sei er auch noch so weit hergeholt — angibt; in diesem Falle haben wir es dann mit indirekten Anweisungen zu tun. Ferner läßt sich aus Anweisungen wie *Die gemahlin allein* Gr. Tr. 370 leicht erschließen, daß die andern gegangen sind. Andrerseits nennt man in den Szenenüberschriften gern die Personen, die in der Szene spielen; auch dadurch kommt es, daß das Auftreten öfter bezeichnet ist als das Abtreten.

Erster eingang.

Michael Balbus, der von Crambe, die zusammen geschworne Gr. Tr. 19. *Kiosem Die käyserliche Mutter. Ibrahim. Sisigambis. Sekierpera. Achmet. Kuslir Aga ein verschnittener Mohr der das Frauenzimmer in Obacht hat* Loh. J. S. 11. Dabei erläutert Lohenstein, obgleich er schon ein Personenverzeichnis gegeben hatte, bisweilen den Stand der Personen und ihre Beziehungen untereinander. *Ambre des Mufti Tochter. Lalpare ihre Mutter* Loh. J. S. 33.

Wenn das Auf- oder Abtreten unter bestimmten Formen geschehen soll, so ist dies angegeben. Manchmal handelt es sich um ein zeremonielles Auftreten mit — wenn auch noch so geringem — Gefolge. *Die vorige zu ihnen der Fürst aus Africa mit zweyen Mohren. Bleiben unten am Eingange stehen* Korm. 12. Sonst ist das Auftreten, das besonders bezeichnet wird, ein unverhofftes und mit Gewalt verbundenes. *Der Kaiser kommt unverhofft wieder auf den Schauplatz* Hall. So. *Amyntas kommt mit bloßem Gewehr und voller Blut bespritzet im hohen Rath gelauffen* Korm. 17. Eigenartig ist das Auftreten, das

eine redende Person mitten im Satze unterbricht, und doch sind in diesem Falle nur einfach die Namen genannt. *Celinde. Sylvia. Tyche* Gr. Tr. 292. Das ausdrücklich angegebene Abgehen pflegt ebenfalls besondrer Art zu sein. Wie ein Fürst feierlich einzieht, so verläßt er auch gewöhnlich den Saal wieder mit Gefolge. *Der Käyser steigt vom Throne und ihn folgen ordentlich alle Krieges- und Staats-Räthe* Korm. 30. Am häufigsten unter den Anweisungen für das Abgehen findet sich die Vorschrift, daß die Personen zu verschiedenen Seiten abgehen sollen. *Phocas gehet mit den Seinen zu einer Seiten Exuper mit den Gefangenen und Soldaten zur andern Seiten ab* Korm. 110 (39. 77). Hin und wieder wird durch das Abgehen auch die Gemütsstimmung ausgedrückt. *Führen einander betrübt ab* Korm. 34. *Gehet betrübt ab* Korm. 98. *Lauffet rasend davon* Korm. 80. Bisweilen werden Gefangene abgeführt. *Wird von der Leib-Wache gefangen abgeführet* Korm. 72. *Pulcherie wird von Soldaten weggeführet* Korm. 74.

3) Angaben für das Spiel.

Eine Tatsache, die sich bisher stets beobachten ließ, zeigt sich auch hier wieder: Die Vorschriften für Gesten sind zahlreicher als alle anderen vertreten, aber je ernster das Drama ist, desto mehr treten auch diese Vorschriften zurück.

Das stumme Spiel wird kurz als ein angedeutetes heimlisches Sprechen bezeichnet.

Bassianus:

Redet allein, indessen treten die hofe-leute, so dem käyser auffwarten, zu Papiniano und reden in der stille mit ihm Gr. Tr. 610.

In Kampfscenen handelt es sich vor allen Dingen um Massenkampf; die bei den Komödianten beliebten Duellszenen treten zurück. *Hiermit fallen sie mit gesammter Schaar der Soldaten auff dem Käyser und dessen*

Anhang loß ermorden alle und tragen sie weg biß uff den in seinem Blute zur Erden liegenden Käyser Korm. 122.

Hin und wieder kann man aus der Art des Auftretens einer Person erschließen, daß sie aus einem Kampfe kommt. *Amyntas kommt mit blossem Gewehr uud voller Blut bespritzet im hohen Rath gelauffen* Korm. 17.

Häufiger als die ernsten Szenen des Kampfes sind dem französischen Einfluß und dem höfischen Publikum entsprechend die galanten Szenen des Tanzes; zum Schluß der Stücke findet sich oft ein Ballett.

Einleitung des Ballets. Die Natur kommet auf den Schauplatz welcher als ein schöner Lustgarten anzusehen in Opalfarbiger Kleidung (als die Farben der vier Elemente vorstellend) mit blosser starker Brust die Weltkugel auf den Haupt und in der Hand einen Zepter führend: Thut einen kurtzen Tanz ... Sobald die Natur aufgehört zu tanzen springen zween Pantalons heraus mit den gedruckten Exemplaren des Ballets, welche sie unter das Frauenzimmer und andere Zuschaure [!] austheilen ... Hierauf folget das Ballet in vier Theile abgetheilet Birk. *Der Nymfen vnd Hirten Tantz vmb den Bavm* Opitz. *Es erscheinen zwey Todte mit Pfeilen welche ein höchst trauriges Ballet nebst untergemischten grausamen geberden gegen die Sophie tantzen* Hall. So. *Hierauf tantzen die Wald-Nympffen ein Ballet zu welchem die Musen musiciren* Hall. Pastor. 26.

Diesen Balletts, die Gruppierungen in der Bewegung darstellen, sind die Gruppierungen zu lebenden Bildern oder zu Schlußbildern nahe verwandt; bei dem opernhaften Charakter der Stücke sind sie nicht selten.

Hie stellet sich Mars zur rechten seiten an des Glückes Wagen. Und kömt darauf Cupido heraus lauffen und nähert sich zu der Fortun Schott. 19. *Nebenaufzug der Schäfer und Schäferinnen ... Sie kommen zugleich aus unterschiedenen Tühren, stellen sich erst, so breit der Platz ist, gegeneinander mit schicklichem, anständlichem Gebrauch jhrer Schäferhaken und singen, allemahl Zwey gegen Zwey, nach folgendem Inhalte:* Schott. 34. *Des Antigonus, Artabazes und Jamblichus Geister. Antonius auf einem Bette schlaffend. Eros, gleichfals zu seinen Füssen* Loh. Cl. 65. *Die fünff Sinnen. Sie knien vor der Liebe* Hall. Ur. 68. *In diesem Reyen ereignen sich in dem inneren Schauplatze Sechs stille Vorstellungen welche aus dem Innhalte des Textes leichtlich können ersehen werden* Hall. So. *Drey Cupidines*

erscheinen welche der Charitas trefflich liebkosen aber nichts ausrichten Hall. So.

Die übrigen Gesten geben nichts für das Typische dieser Stücke her, sondern sind einzeln zusammenzustellen.

Niederknien und -fallen als Zeichen der Bitte und der physischen Ohnmacht. *Mariamne singt kniende folgendes Sterbe-Liedgen* Hall. Mar. *Sie fället vor ihm nieder* Gr. Tr. 369. *Sie kniet abermals, er hebet sie auf von der erden* Gr. Tr. 369. *Ritzpa wird ohnmächtig und fält danieder* Gr. Tr. 775.

Schrecken und Wut werden angedeutet. *Das gantze frauenzimmer fängt überlaut an zu winseln, zu weinen und händ und brust zu schlagen* Gr. Tr. 781. — *Sie reißt die seiten von der lauten und wirfft sie von sich* Gr. Tr. 290.

Die Geste des Schwörens findet sich. *Ziehet den Säbel aus die Vornehmsten legen die Finger drauff die Soldaten knien besonders und ruffen ins gesambt dem Mohren nach* Korm. 38.

Die Belohnung wird dargestellt. *Salome gibt dem Mund-Schencken eine Hand-voll Geld* Hall. Mar.

Wahnvorstellungen werden ausgedrückt. *Er geberdet sich mit dem stock als einer trompeten . . . Als mit einem feuer-rohr* Gr. Tr. 455.

Gesten der Galanterie finden sich. *Er wil Sie küssen Sie aber verwehret es* Hall. Ur. 12. *König. Nimpt seine Tochter die Sidonia vnd führet sie dem Siegfard zu* Hom. 113.

Die Vorschriften für m i m i s c h e Bewegungen sind äußerst gering; nähere Bezeichnungen finden sich kaum. *Das gantze frauenzimmer fällt weinend rings um den könig auf die knie* Gr. Tr. 776. *Phocas. Sitzet träumend. Zu ihn erstlich des Mauritii Geist und letzt; Neronis Gespenste* Korm. 79. *die Schäfferinnen gehen mit höhnisch lachenden Gebehrden ab* Hall. Ur. 34.

Interessant erscheint mir, daß das genaue Ansehen hier und da besonders angegeben ist. *Isaac sieht sich nach den Knechten um* Neg. 57. *Er betrachtet sie gar genaw* Hall. Ur. 8.

Der Kriegsgott hat seinem Amte gemäß ein grimmiges Aussehen. *Mars kömt herein mit grimmigem Gesicht und blutigem Degen* Schott. 17.

Etwas mannigfaltiger sind endlich wieder die Vorschriften für die Deklamation. Abgesehen von den Singspielen findet sich der Gesang namentlich an Aktschlüssen; die Chöre sind dort oft antithetisch dem Muster der griechischen Strophe und Antistrophe entsprechend aufgebaut. Daß man beim Singen genau auf die Aussprache achtete, läßt uns eine Bemerkung Negeleins mutmaßen, worin über die Qualität und Betonung eines Vokals gesprochen wird. Aus dem humanistischen Drama ragt bis zu Klajus noch die Bezeichnung der Verse herüber, in denen die Szene abgefaßt ist. Endlich ist an Allgemeinem noch zu bemerken, daß das Beiseitesprechen nicht bezeichnet ist, daß sich aber öfter Monologe finden.

Mercke: Das Wort Abráham ist zwar in diesem Sing-Spiel in der zweyten Sylbe allezeit lang ausgesprochen worden hat aber nicht überall sonderlich mit den kleinen Buchstaben mit dem Accent gedrücket werden können Neg. 62.

Herodes.

Trochaeische Männliche und Weiblicher Art Kl. Her. 2.

Reyen.

Der Wollust.	*Der Keuschheit.*
Der Begierde.	*Der Mässigkeit.*
Der Schönheit.	*Der Vernunft.*
Des Geitzes.	*Der Großmüthigkeit.*
Der Ehrsucht.	*Der Demuth.*
Der Schande.	*Der Hoffnung.*
Der Gewalt.	*Der Gedult* Loh. J. S. 55.

Irene singet in Begleitung etlicher Violen di Braccio und di Gamba höchstlamentirlich folgender gestalt Hall. So. — *Cleopatra allein* Loh. Cl. 46. *Hugo Peter allein* Gr. Tr. 443.

Die Anweisungen, die sich auf die Stimmstärke beziehen, finden sich namentlich da, wo es sich um das Schreien einer Menge handelt.

Bey grossen Tumult wird geschrien: „Lange lebe Heraclius“ Korm. 127. *Uran. „Was wil sich über uns vor eine Wolck erheben?“*

Silv. Ros. Riv. Chlor. Hier. Inf. Amande. Polyd. die IV Jäg. Co-ryd. Melib.	*„Uranjens Tugend sol nicht auff der Erden schweben“.*	Hall. Ur. 81.

Die Christen und Christinnen zusammen Hall. So.

Einzelne Personen steigern ihre Stimme im Zorn. *Herodes läufft auf der Abgesandten Anbringen die Galle über donnert und fluchet* Kl. Her. 5.

Gedämpft hat die Stimme des Schauspielers zu klingen, wenn sie geheimnisvoll von fern ertönen soll; bald wird ein Orakel gegeben, bald läßt sich der unsichtbare Gott vernehmen, bald auch erklingt das Echo. *Stimme des Oraculs* Hom. 107. *Gott der sich unsichtbar vernehmen lässet* Neg.

„Auf Echo und sprich mir nach
Was folgt auf die Krieges-Sach?“
Echo: „Ach“. Schott. 57.

Für die Stimmfarbe sind außer dem Ausdruck des Jammers nur Einzelfälle anzuführen. *Hagar legt sich gegen über unter einem Baum weinet und bricht endlich mit halb-gebrochener Stimme aus* Neg. 48. *Die Wald Nimphe Friedeguld tritt hervor, fänget mit sehr kläglicher Stimme folgendes an zu singen, und wird jeder Reimsluß hinter dem Vorhang ausgesungen, mit denen Worten, Weh O Weh!, Weil der Nimphen die Stimme fast vergehen wil* Schott 55. *Herodes winselt hierauf und jammer-lechtzet weil ihm immer ein Geist nach dem andern im Traum vorkömt und ihn mit scheutzlichen Geberden und blutrünstigem Gesichte erschreckken* . . . Kl. Her. 9. Wie stets so zeigt sich auch hier der Zauberer darin, daß er formelhafte und unverständliche Worte eintönig spricht. *Nach diesem macht er etliche fremde zeichen und murmelt eine ziemliche weile* Gr. Tr. 96. Die Verwunderung soll durch den Klang der Stimme ausgedrückt werden. *Mercurius fleucht davon, und bleibt Arminius allein, welcher sich fast umschauet und mit Verwunderung also redet* Schott. 41. Es wird auch verlangt, den Wahnsinn im Klange der Stimme zum Aus-

druck zu bringen. *Ritzpa fänget an laut zu lachen und saget mit seltzamen geberden diese worte* Gr. Tr. 794.

Das Tempo der Rede ist in direkten Anweisungen fast nie erwähnt. *Fortuna felt jhm in die Rede* Schott. 30. *Hagar schweiget bestutzt steht auf sieht sich um und fähret heraus* Neg.

4) Anhang.

Besonderheiten in der Sprache der Bühnenanweisungen treten mit der Zeit immer mehr zurück. Das Latein kommt außer in üblichen formelhaften Wendungen wie *ad spectatores* nicht mehr vor. — Die alte Art, daß die Bühnenanweisungen wie epische Überschriften wirken, findet sich namentlich bei Klaj. *Als diese Botschaffter mit der Sprache nicht recht heraus gewolt wird Herodes über ihre Nachlässigkeit launisch und gibt ihnen sothanen Verweiß . . . Hierauf sagen die Abgesandten gerade zu und erzehlen ihm den gantzen Handel* Kl. Her. 4.

Im allgemeinen wird das Präsens angewendet, um die Aktion als gegenwärtig zu bezeichnen, doch findet sich auch das Praeteritum, wo die Handlung als unumstößlich fest hingestellt werden soll. *Hie legten sie jhre Haken nieder, ergriffen die Pfeiffen und liessen sich damit hören. Und traten darauf ordentlich und nunmehr vereiniget mit einander ab* Schott. 38. *Der Friede gantz gülden bekleidet, auf dem außgeputzten Wagen, welcher ohn äusserliche Menschliche Hülffe von sich selbst auß dem Himmel hervor kam und fort rükkete und ward, wie das Kupfer andeutet, also begleitet* Schott. 58.

Schluss.

Ergebnis und Ausblick.

Am Schluß einer Arbeit, die das bunte Material eines zeitlich und räumlich weit ausgedehnten Gebietes in vielen Rubriken zusammenstellt, ist es angebracht, rückschauend eine gedrängte Übersicht zu geben, in der die Haupterscheinungen wie die Spitzen einer Kurve auf einer Wetterkarte hervortreten und ebenso der jeweilige Tiefstand. War die mit Beispielen belegte Darstellung so angelegt, daß die einzelnen Erscheinungen jedesmal einer größeren zeitlichen Gruppe eingeordnet wurden, so wird dieser Rückblick die sachlichen Gesichtspunkte zum Haupteinteilungsprinzip wählen und ihnen die zeitlichen Perioden unterordnen.

Das Material ist so ungleich, daß das Gesamtbild schon darum nicht einheitlich geraten konnte. Bis etwa 1600 fließt das Rinnsal der Bühnenanweisungen dünn und zufällig; erst das siebzehnte Säculum ist ein Theaterjahrhundert, das reichere Anschauung gewährt. Sehr bemerkenswert ist, wie viel ausgiebiger sich volkstümliche Stücke zeigen im Vergleich zum Schul- und Gelehrtendrama, das durch antike Vorbilder zur knappen Behandlung des Szenarischen verführt wurde, aber auch zum literarischen Renaissancestück: man fühlt den Unterschied des Spiel- und des Lesedramas. Wenn auch das Singspiel des 16. und 17. Jahrhunderts so wenig bietet, so hat das andre Gründe: hier liegen nur Textbücher vor.

Für die Titel sind zwei Hauptformen zu unterscheiden. Seltener ist die bloße Angabe des Inhalts im

Titel, häufiger die Nennung des Helden; beide Arten werden oft vereint, so daß also die Hauptperson im Titel am meisten zur Geltung kommt. — Die Linie der Inhaltsangabe verläuft folgendermaßen. Sie setzt ziemlich hoch ein, die kirchlichen Spiele, deren göttlicher Held sich freilich von selbst verstand, geben im Titel vor allem den Inhalt des Stückes an; von dieser Höhe sinkt die Linie allmählich herab; schon das Fastnachtsspiel bringt Personen mit in den Titel hinein, freilich mehr den Typus, die Gruppe, als den Einzelnen, und es legt immer noch Wert auf die Spannung erregende Angabe des Inhalts; bei Hans Sachs nehmen die Inhalt vermeldenden Titel nur noch die Hälfte ein, und im weitern Verlauf des 16. Jahrhunderts sinkt die Häufigkeit dieser Titelart noch tiefer: wobei allerdings ein Unterschied der Gattungen unverkennbar ist: ernstere Dramen bevorzugen stets den Helden, während die Posse auf die Andeutung des Haupteffekts schon im Titel nicht verzichtet. Das 17. Jahrhundert läßt aus theatralischen Gründen die volkstümlich effektvollen Elemente im Drama wieder stärker werden, und sofort mehren sich die Inhaltsangaben. Die Komödianten erregen in bewußter Tendenz mit ihren auf den Inhalt und auf seine Glanzpunkte hindeutenden Titeln zugkräftige Spannung. Mit der Zunahme literarischer Kunst tritt die Inhaltsangabe dann aber von neuem zurück; wo in den Jesuitendramen ein Inhalt andeutendes Schlagwort den Titel bildet, handelt es sich meist um didaktische Absichten. — Die zweite Hauptform des Titels ist die mehr oder minder schlichte Angabe der Hauptperson. Ganz ist diese Hauptperson niemals beiseite gelassen; schon in die Überschriften der Passionsspiele kommt Jesu Name natürlich mit hinein. Wenn also schon vor dem 16. Jahrhundert der Held im Dramentitel nicht unbeachtet geblieben ist, so tritt er doch in voller Deutlichkeit und mit starkem Übergewicht erst im Schuldrama und im gelehrten Drama des 16. Jahrhunderts voran, die sich dabei durch die

antiken Dramatiker (und Epiker) bestimmen ließen; hier hat er sich fast die Alleinherrschaft errungen. Für das 17. Jahrhundert gilt im allgemeinen der Satz: je kunstmäßiger und literarischer ein Drama ist, desto sicherer wird der Name des Helden als Titel gewählt. Erfahrene Theatermänner, wie Weise, verfehlen aber nicht, auch wenn sie das Stück nach dem Helden taufen, durch breite Zusätze auch auf Tendenz und Handlung neugierig zu machen. Und aus der gleichen Absicht entwickelt sich der Doppeltitel, der sowohl den Helden wie (mit einem *oder*, *vel* angeknüpft) auch den Inhalt zu seinem Rechte bringt: Ansätze zu ihm zeigt schon das humanistische Drama; er blüht in lehrhafter Würde bei Jesuiten und Renaissancepoeten (S. 186. 211), während er von den Komödianten in den Dienst der Theaterreklame gestellt wird.

An den Titel reiht sich gern die Kennzeichnung der dramatischen Gattung. Das 15. Jahrhundert scheidet wesentlich das meist ernstere (geistliche) *spil* (*ludus*) und das *vasnachtspil.* Mit den Humanisten dringt die antike Terminologie *tragoedia* und *comoedia* ein, die bekanntlich auch Hans Sachs annimmt, der daneben als dritte Rubrik noch das *faßnachtspiel* festhält, während das vage *spiel* (*fabula*) seltner wird. Die lateinischen Possen nennen sich *fabula ludicra, jocosa.* Im 17. Jahrhundert schwindet das indifferente *Spiel* fast ganz; neben die Fremdworte tritt zögernd *Trauerspiel* und minder fest *Lustspiel*; daneben das *Mischspiel* (*tragico-comoedia* schon im 16. Jahrh. Creizenach II 104), während sich unser heutiges *Schauspiel* nur ganz vereinzelt, reichlicher erst bei Weise, anmeldet. Der größere theatralische Reichtum des Jahrhunderts zeitigt aber auch sonst eine reichere Terminologie (Possen-, Schimpf-, Freuden-, Sing-, Nachspiel, Schäfferey u. s. w.).

In die Personenverzeichnisse kommt erst seit Hans Sachs festere Ordnung hinein. In den Personenlisten der kirchlichen Spiele sind Männer und Frauen nicht getrennt, die Aufzählung geschieht bald dem Range, bald dem Auftreten nach, dies zumal in den Prozessions-

spielen, die seit Einwirkung der Frohnleichnamsprozession beliebt waren; übrigens stimmten hier und sonst Rang- und Szenenfolge nicht selten leidlich zusammen. In den revuehaften Fastnachtsspielen vor Hans Sachs fehlen die Personenverzeichnisse fast durchweg, da hier die Personen meist jede nur einmal sprechen, also aus dem Text leicht abzulesen waren. Seit Hans Sachs herrscht die Reihenfolge nach der weltlichen Rangordnung durchaus vor, wobei im allgemeinen die Frauen nach den Männern stehen; die wesentlichste Unterbrechung' erleidet dies Prinzip im gelehrten Drama (S. 98), wo das Auftreten entscheidet, und bei den Jesuiten, wo oft der Held mit seiner Familie voransteht. Darin wie sonst äußert sich auch die Rücksicht auf die Bedeutung der Rollen, die sich schon früh (bei Pet. Probst) in Angaben über den Rollenumfang bewährt. Auch andere Gesichtspunkte kreuzen die weltliche Rangordnung; es kommt, schon seit dem 16. Jahrh., eine moralische Rangordnung vor, die die Guten vor die Bösen, die Christen vor die Heiden reiht; auch andre Gruppenbildungen stellen sich bei personenreicheren Listen ein. Ständig folgen im 17. Jahrh. die Komiker den seriösen Figuren. Die Statisten finden erst im 17. Jahrhundert eingehende Erwähnung im Personenverzeichnis, das sie meist schließen: doch nimmt schon Ringwaldt sie in sein Register auf. Das nach meinem Wissen erste Personenverzeichnis, das auch die Namen der Darsteller angibt, findet sich zu Flayders „Ludovicus bigamus“ (vgl. S. 95. 143 f. 188); beliebt ist das besonders in geistlichen Spielen des 17. Jahrhunderts. Vereinzelt wird in den Personenlisten auch ein praktischer Wink gegeben, welche Rollen an ein und denselben Darsteller gegeben werden können (zuerst bei Ringwaldt). Seit Hans Sachs ist die Neigung zu konstatieren, den Namen des Personenverzeichnisses auch Winke über Stand, Herkunft, Charakter, Aussehen u. s. w. knapper oder breiter hinzuzufügen; die Tendenz nimmt im Ganzen zu!, bleibt aber immer individuell. —

Angaben über den Schauplatz der Handlung werden dem Theaterzettel erst im 17. Jahrhundert, namentlich seit den Jesuiten, beigegeben: sie setzten entwickeltere Bühnentechnik voraus. Die Zeit der Handlung wird fast nie genannt: nur das Renaissancedrama vermerkt die „Einheit“ der Zeit, die Dauer eines Tages, der sogar einmal (bei Lohenstein) fest datiert wird (S. 213). Über diese Rubrik holt man sich am besten in Hagemanns Buch „Geschichte des Theaterzettels“ eingehendere Auskunft.

Vor 1600 ist mit dem Vorhang nicht ernstlich zu rechnen; von da an aber ist er vorhanden; zunächst wohl ein Vorhang vor der Hinterbühne, bald auch ein Gesamtvorhang. Ohne ein Zeichen gegeben zu haben (oft durch einen Trompetenstoß statt der heutigen Klingel), hat man wohl nie ein Stück angefangen; den Abschluß aber, den der Vorhang bildet, kennt man begreiflicherweise erst, seit es feste Bühnen gibt, also erst seit Beginn des 17. Jahrhunderts. Noch heute ist der Vorhang das Letzte, an das man bei einer Dilettantenaufführung denkt, wenn sie in einem Raume stattfindet, der sonst nicht für Schauspiele dient.

Die Einteilung in Akte und Szenen geht auf antike Muster zurück; so haftet sie besonders fest am Schul- und Literaturdrama. Aber auch hier wieder bewährt sich Hans Sachs als popularisierender Vermittler, der wenigstens die Gliederung in Akte für seine Tragödien und Komödien (nicht die anspruchslosen Fastnachtsspiele) durchführte, freilich zum Teil mit sehr schwachem Verständnis für innere Abgrenzung. Das gelehrte Drama zeigt dies Verständnis besser: dafür zeugen Aktüberschriften, Inhaltsangaben der Akte und Szenen (S. 98. 189. 208. 214), selbst Winke über Stimmung und Spielart (S. 96. 189); nicht selten werden diesen einzelnen Abschnitten besondere Personenlisten vorangeschickt (S. 74. 143) und ihre Schlüsse musikalisch markiert. Aber das alles war erst seit den Humanisten möglich. Vorher

kannte man höchstens bei sehr umfangreichen Spielen die Einteilung in Tage, die sich übrigens noch bis in das Jesuitendrama fortpflanzt.

Der Zwischenakt nimmt im Laufe der Zeit verschiedene Formen an. Da er die Aktgliederung voraussetzt, so fehlt er natürlich im Fastnachtsspiel; aber auch Hans Sachs betont ihn nicht. In der Regel füllen ihn Chöre oder Instrumentalmusik oder kleine pantomimische Zwischenspiele aus. Wenn im Passionsspiel Chorgesang an überleitenden Stellen zu finden ist, so kann dabei doch kaum von einem Zwischenakt die Rede sein; der Chor als Füllung des Zwischenakts findet sich vielmehr zuerst im Jahre 1532 und zwar bei Kolroß (vgl. S. 56). Im Schuldrama, im gelehrten Drama, bei den Jesuiten und im Renaissancedrama wurden diese Chöre nicht selten mit großer Sorgfalt behandelt, wofür auch die bisweilen mitgedruckten Melodien zeugen. — Die Instrumentalmusik in den Zwischenakten ist volkstümlicher; wir haben sie namentlich bei den englischen Komödianten und den volkstümlichen deutschen Stücken des 17. Jahrhunderts. Die Komödianten bringen auch Pickelhäringsspäße und kleine Singspiele für die Zwischenakte; bei ihnen findet sich mehrmals ein symbolisches Leerbleiben der Bühne, das ich zuerst vereinzelt im Endinger Judenspiel bemerkt habe. — Die Einlage ganzer Stücke bietet endlich vor allem Christian Weise.

Der Schluß aus den Bühnenanweisungen auf den Zustand der Bühne gibt, so nahe er liegt, für das deutsche Drama bis 1700 leider nicht viel her; das Wesentliche über die Bühne habe ich bereits S. 110 f. zusammengestellt. Die Dekoration setzt eigentlich erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein; das feste Theaterhaus spielt doch eine wesentliche Rolle dabei. So lange man, gleichviel ob im Freien oder in der Stube, auf allen Seiten von Zuschauern umgeben war, mußte sich die Bühnenausstattung auf Versatzstücke beschränken: Mobiliar, praktikable Bäume, Brunnen, vor allem Häuser

aller Art, aber auch Andeutungen des Himmels und des Höllenreiches waren im geistlichen Spiel vorhanden und vertraten da die spätern Hinterwände und Koulissen. Hier wechselt nicht die Dekoration, sondern die Spieler begeben sich an eine andere Stelle, wenn nicht gar, wie in den Prozessionsstücken, Spieler und Zuschauer gemeinsam von Akt zu Akt wandern. Fastnachtsspiel und Schuldrama kamen mit wenigen Möbeln und Requisiten aus; es ist ein Unikum wenn Hans Salat unzweideutig Dekorationswechsel anordnet (S. 59). Aber auch die ursprüngliche Komödiantenbühne verlangte noch viel Phantasie des Zuschauers, wenn sie auch nicht ganz so einfach war, wie man sie oft schildern hört. Zunächst war die Bühne nicht viel mehr als ein Zimmer mit Tisch und Stühlen, das man erst sehr allmählich den besondern Anforderungen der Handlung gemäß als Laboratorium, Tempel u. s. w. ausstatten lernte (S. 149. 216). Doch vom Beginn des 17. Jahrhunderts kann von einer mannigfaltigen Dekoration bereits die Rede sein. Muß bei den wandernden Komödianten der Text sehr oft noch den Schauplatz interpretieren, so zeigt sich doch zugleich und schnell wachsend ein Sinn für Bühnendekoration. Die Hinterbühne gestattete szenische Effekte; Koulissen und vor allem die perspektivische Bemalung der Vorhänge kommt auf, die durch ein leises Aufsteigen des Bühnenbodens unterstützt wurde (S. 172). Die Jesuitendramen und auch die Renaissancedramen, zumal die höfischen, an Oper und Ballett geschulten Werke schrecken in der 2. Hälfte des Jahrhunderts vor keiner Mühe und Schwierigkeit mehr zurück; wenn die Ausführung auch hinter der Vorschrift zurückblieb, so ist doch festzustellen, daß ein häufiger Szenenwechsel und eine Fülle der verschiedensten Örtlichkeiten von Dichter und Publikum verlangt wurden. Bald zeigt sich die Hölle, bald der Himmel, bald ein Kerker, bald ein Festsaal, bald ein Studierzimmer, bald eine freie Landschaft. Die Phantasie der Poeten bemühte sich gradezu,

der Bühnentechnik neue Aufgaben voll Glanz und Seltsamkeit zu stellen: bei offner Bühne wandelt sich etwa Schlag um Schlag der prachtvolle Festsaal in einen Kirchhof mit seinen Schrecken, das Kreuz in einen Thron. In Tragödien wurde namentlich das Castrum doloris, die prunkhafte Aufbahrung der toten Helden, mit großer Liebe gerüstet.

Theatereffekte waren außer im streng humanistischen Drama immer vorhanden. Das Fastnachtsspiel hat nur die leicht ins Werk zu setzenden; das geistliche Spiel wagte sich schon an den Aufruhr der Natur bei Christi Tod; den Höhepunkt bilden die Jesuitendramen. Die Versenkung, mit deren Hilfe Geister erscheinen und verschwinden, in der aber auch Ertrinkende versinken, verwendet zuerst Ayrer in vollem Maße; sie findet sich dann auch in andern volkstümlichen Stücken des 17. Jahrhunderts; im ernsten Drama tritt sie zurück; in den von mir geprüften Jesuitendramen habe ich sie nur einmal gefunden. Hier sind aber die Schwebemaschinen mit Vorliebe vertreten, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts sehr viel leisten mußten: erschienen doch zwischen reichen Wolkendraperien ganze Götter- und Einzelchöre, von den feurigen Drachenwagen ganz zu geschweigen. Auf künstlichen Regen versteht sich bereits Ayrer. Gewitterszenen mit Sturm liebt das Jesuitendrama. Ob Wellen schon im Volksstück des 16. Jahrhunderts dargestellt wurden, läßt sich nicht bestimmt sagen; aber im 17. Jahrhundert wird auch dieses Problem gelöst (vgl. S. 151). — Die Komödianten lieben besonders die Musikeffekte; so bläst man beim Zutrunk einen Tusch, ebenso beim Auftreten des Fürsten; durch Schlachtmusik in Verbindung mit Schüssen und Dampf weiß man schon früh Kämpfe, ja Bombardement, durch Jagdhörner das edle Weidwerk zu veranschaulichen. Daneben aber ist im 17. Jahrhundert auch die Stimmung wohl bekannt, die sanfte Musik erweckt: sie stellt die Stille der Nacht dar, begleitet melodramatisch lyrische

Ergüsse, macht die Seele für die Schauer der Geisterstunde empfänglich. Auch Vogelsang und Tiergeheul wurde bei den Jesuiten geschickt verwendet. — Feuer- und Lichteffekte gehören zum ältesten Bestand der Aufführungen: Hölle und Teufel waren ohne Flammen nicht zu denken; Geister erscheinen gerne unter Blitz und haben Fackeln in der Hand, Flämmchen auf dem Kopf; Ayrer operiert schon mit großem Feuerwerk, und die Festdramen des spätern 17. Jahrhunderts entfalten glänzende Illuminationen. Aber die Jesuiten und namentlich Christian Weise verstehn sich auch auf die feinere Wirkung des Halbdunkels: neben feurigen Kometen, rotem Mondschein steht auch die Fackel und Laterne bei Nacht, die nur ungewisses Licht ausströmt. — Bluteffekte kommen schon vom kirchlichen Drama (Passionsspiel, bethlehemitischer Kindermord) her, finden sich aber zuerst gesucht in Komödiantenstücken; die Jesuitendramen mit ihren Blutmirakeln und gar die Renaissancedramen gehen für unsern Geschmack darin oft zu weit.

Die Requisiten bringen gewöhnlich nur das notwendigste Beiwerk, um einen Schauplatz genauer zu charakterisieren oder den Stand einer Person zu verdeutlichen. Vor Hans Sachs wird ihre Bedeutung kaum gewürdigt; in den kirchlichen Spielen hält man sich genau an die Bibel und hat nicht weiter darüber nachzudenken; die Fastnachtsspiele vor Hans Sachs sind mit Requisiten recht dürftig ausgestattet und die scherzhafte Parodie der Meistersingerstücke, die Gryphius und Weise bekanntlich vornehmen, wirkt nicht zum wenigsten eben durch die typische Ärmlichkeit lächerlich unzureichender Requisiten. Erst Hans Sachs bringt den nötigen Bühnensinn in das Schauspiel und macht damit Schule. Sein Herkules muß eine Himmelskugel tragen, sein Astronom ein Fernrohr in der Hand halten; und auch den Schauplatz sucht er durch Requisiten der Personen zu interpretieren; so ersehen wir nur aus den Rosenkränzen der Personen, daß wir uns in einer Kirche befinden. Bei

den Komödianten trägt die Wirtstochter einen Häring, bei Ayrer der Koch als Standesabzeichen einen Kochlöffel. Das 17. Jahrhundert bringt zwei wesentliche Neuerungen hinzu; in den volkstümlichen Stücken nehmen Bewirtungsszenen einen ziemlich anspruchsvollen Raum ein, die eine reiche Ausstattung mit den nötigen Requisiten verlangten. Dann treten die allegorischen Figuren in den pomphaften Stücken mehr hervor, und um sie auszuschmücken, bedarf man der vom Altertum und von der kirchlichen Literatur her bekannten Attribute, mit denen zumal die Jesuiten nicht geizen.

Wenn auch die Anweisungen bis zum Jahre 1600 nicht viel Sinn für das Kostüm verraten, so darf man doch nach Zeichnungen und Regiebüchern annehmen, daß ausreichend dafür gesorgt wurde. Hauptzweck war, Stand und Alter zu veranschaulichen. Die allegorische Figur erhielt von jeher das beste und reichhaltigste Kostüm, das, oft mit Liebe beschrieben, sich an antike und andre Abbildungen anschloß. Die kirchlichen Spiele entfalteten in den Kostümen der Engel die vornehmste Pracht; Heilige bekommen späterhin einen Nimbus, der ihnen bei üblem Verhalten wohl auch wieder abgenommen wird. Das Teufelskostüm wurde von jeher geliebt und grotesk übertrieben. Gespenster erscheinen in blutige Tücher gehüllt. Die wilden Tiere Ayrers werden kostümierte Menschen sein; doch wurden in Jagd-, Schäfer- und Hirtenszenen auch wirkliche oder ausgestopfte Schafe und Hunde auf die Szene gebracht.

Etwas von historischer Treue boten schon die Kostüme der drei Könige aus dem Morgenlande. Der erste, bei dem wir in ernsterem Sinne vom historischen Kostüm sprechen können, ist Ayrer; Rist hat die Bilder der alten Germanen bei Cluverius, Lohenstein für seine Römerdramen antike Gemmen und sonstige Bildwerke eingesehen. Doch schließt sich das Renaissancedrama im Ganzen den französischen Vorstellungen vom historischen Kostüme an. Früher stellt sich der Sinn für den Unter-

schied nationaler Trachten ein, für den sich dann namentlich im dreißigjährigen Kriege der Blick schärfte. — Im volkstümlichen Drama ist vor allem der besondere Zug des Kostümwechsels zu verzeichnen. Es wurde schon bei Ringwaldt eine besondere Szene eingelegt, um andern Schauspielern Zeit zum Umkleiden zu schaffen; auch musikalische Intermezzi füllten die dazu nötigen Pausen. Verkleidungseffekte blühen besonders in den Intriguenstücken des 17. Jahrhunderts (Filidor u. a.). — Während das gelehrte Drama garnichts vom Kostüm erwähnt, läßt uns die Haupt- und Staatsaktion sogar einen Blick in die Garderobenkammern eines Theaters tun.

Das Auftreten der Schauspieler geschieht bis zum Jahre 1500 meist prozessionsartig; auf dem Schauplatze, wenn auch nicht für alle Zuschauer sichtbar, sind stets alle Darsteller anwesend (so isoliert auch noch bei Ringwaldt), bald tritt der eine, bald der andre in den Vordergrund; später zeigt Christian Weise noch bisweilen die Form der alten *processio*, aus der dann die Jesuiten feierliche und prunkvolle Aufzüge entwickeln. Bei Weise finden wir dann auch die in die moderne Zeit hinüberführende Art der Anweisungen, die die Bühnenseite angeben, von der der Darsteller auftritt. — Schon Hans Sachs hat Ein- und Abgang der Personen nicht nur gelegentlich vermerkt, sondern auch durch drastische Gebärden verstärkt. Aber der rechte Bühnensinn zumal für das Abgehen der Personen am Schluß der Stücke zeigt sich erst bei den englischen Komödianten. Nicht daß sie immer noch einmal alle wichtigen Personen in eine Schlußgruppe bringen, ist ihnen besonders eigentümlich; das ist vielmehr schon eine ältere Sitte, die dann freilich in den ballettartigen Stücken höheren Stiles des 17. Jahrhunderts mit ihren wohlberechneten Stellungen und lebenden Bildern (S. 179. 215) einen Höhepunkt erreicht. Aber die Komödianten verbinden gern einen Effekt mit dem letzten Abgehen, etwa zeremonielle Verbeugung, Abtanzen, Davonprügeln, gewaltsame Abfüh-

rung, einen Kampf der sich in die Koulissen verliert, wohl gar Drachenfahrt u. s. w.

Die Geste ist fast immer ein sicheres Kriterium für die Unterscheidung des volkstümlichen vom gelehrten Drama. Im volkstümlichen Stück sieht man Derbes, Grobes, Sinnfälliges, im humanistischen Drama herrschen Zeremonien, Gruppen und Tanz vor. Dieser im 16. Jahrhundert noch ein sehr bescheidener Schmuck, blüht zumal seit der Mitte des 17. in allen Formen: als grotesker Clowntanz, als feierlicher Zwischenaktsreigen, als Charaktertanz im Kostüm, als pantomimisches Ballett, aber auch als ausgelassene Naturhüpferei von Bauern und Trunknen.

Die Anweisungen für die Gesten überragen alle andern an Zahl. Ich ziehe daraus den Schluß, daß der Dichter wie der Schauspieler die Geste für eins der wichtigsten Interpretationsmittel der Bühne hielt; natürlich kann unter Umständen das Fehlen jeglicher Geste ebenso wirksam sein. — Besonders früh wird die Darstellung von Tod und Schlaf den Schauspielern vorgeschrieben und dabei auch die Vorstufe des Sterbens und des Müdewerdens nicht vergessen. Selbstmord und Hinrichtung gibt im 17. Jahrhundert Gelegenheit zu naturalistischen Exzessen. Im Übrigen haben die Gebärden des Kampfes und der Prügelei chronologisch und numerisch die Führung, doch so daß das Schuldrama sich in Prügelszenen zurückhält. Besonders deutlich heben sich in ihrer Entwicklung die Gesten heraus, die für den einzelnen Charakter typisch und traditionell werden. Schon im kirchlichen Spiel ist für die Sibyllen das wilde Gestikulieren vorgeschrieben, dies findet sich für wunderbare Menschen wie Zauberer, Beschwörer und Schwarzkünstler immer wieder. Die Possenreißerbewegungen entwickeln sich erst allmählich, bis sie bei den Komödianten ihre Höhe erlangen, deren Wesen die grelle Übertreibung und eine erfolglose Emsigkeit des Auf und Ab sind. Das Torkeln, Lallen, Stolpern der

Trunknen, auch die Physiognomie des Katzenjammers war beliebt; die uns heute noch geläufige Komik der drolligen Exerzierszene ungeschickter Rekruten taucht schon früh auf. Boten zeigen gewöhnlich Eile. Für allegorische Figuren ist im allgemeinen die würdevolle Haltung bezeichnend, die aber unterstützt wird durch die besondere Geste, wie wenn etwa Frau Superbia sich hoffärtig vorn und hinten beschaut. — Den Gang der Handlung interpretieren pantomimische Gesten. Kniefall, Schwurbewegung und Händeringen sind von Anfang an vorhanden; das Händereichen bei der Abmachung eines Handels kommt später, und im 17. Jahrhundert wird der Handschlag besonders gern als Zeichen des Verlöbnisses eines jungen Paares angesehen, nicht so oft Kuß und Umarmung. — Die schwierigsten Gesten sind die, die Seelenzustände ausdrücken sollen. Bei Hans Sachs finden sich einige typische Gesten dieser Art; ob schon Originalität mit Pose streitet, kann man nicht feststellen; dies ließe sich wohl auch nur aus der wirklichen Darstellung entnehmen. Die Verlegenheit wird bei Hans Sachs meist durch ein Kratzen, der Zorn durch die gezückte Faust, die Verzweiflung durch aufgehobene und zusammengeschlagene Arme veranschaulicht. Anderswo werden Gesten dieser Art meistens durch indirekte Anweisungen vorgeschrieben, das heißt, sie sind aus dem Text zu erschließen. Das gelehrte Drama, das schon im allgemeinen mit Anweisungen spart, bezeichnet die Geste am allerwenigsten. Ausgenommen ist das Jesuitenstück, dem es an heroisch-pathetischen Gebärden nicht fehlt. — Zur Belebung des stummen Spieles dient die Geste in reichstem Maße; bei den Komödianten nehmen in solchen stummen Szenen namentlich die Gesten des Zeremoniells einen breiten Raum ein. Es war ihnen damit meist bittrer Ernst: erwiesen sie doch so ihre gesellschaftliche Bildung. Andrerseits empfand man auch in dem zeremoniefrohen 17. Jahrhundert die Komik der steifleinenen Übertreibung zeremoniöser Feierlich-

keit: Vincentius Ladislaus dankt dieser Eigenschaft seine komische Wirkung; der Wetteifer zwischen Pickelhäring und Squenz nimmt eine bekannte Komplimentierszene der Kotzebueschen „Kleinstädter“ vorweg; die Jesuiten schildern einen Narren, der den Adel im vornehmen Räuspern und Spucken sucht.

Vorschriften für mimische Bewegungen treten in allen Stücken zurück. Wenn wir die beiden Gruppen der ernsten und heitern Mimik unterscheiden, so läßt sich feststellen, daß der Ausdruck ernster Momente durch mimische Bewegungen, besonders durch Weinen und Zorn, häufiger verzeichnet ist; auch Hans Sachs gibt allenfalls den ernsten Gesichtsausdruck an, den heitern hält er an seinem Platz für selbstverständlich. Auf die Virtuosität des Lachens und Grinsens wird nur in den späteren Stücken mit Pickelhäringsspäßen Wert gelegt, wo dies Lachen das Publikum anstecken soll. Zu den bewährten Effekten der komischen Figur gehört auch der starre Blick, schon bei Ayrer, wie sich denn er, Herzog Heinrich Julius u. a. auf das Spiel der Augen, den Blick gen Himmel und zur Erde ganz gut verstehen. Den vollen Sinn für Mimik zeigt in den hier behandelten Abschnitten aber doch nur das Jesuitendrama: da finden wir Schmerz und Trauer, Staunen und Drohen, Blinzeln und Wegsehen besonders erwähnt. — Für manche Rollen, namentlich für Teufel und seltsame Figuren, ist das Mienenspiel gänzlich ausgeschlossen, da die Darsteller eine feste Maske tragen; sie findet sich hauptsächlich im Passionsspiel, im Fastnachtsspiel, bei den Jesuiten und auch noch bei Christian Weise.

Die Deklamation ist recht verschieden beachtet worden. Die Scheidung von *dicere* und *canere* war namentlich für die geistlichen Spiele wichtig; doch reißt die Mischung der beiden Vortragsarten nicht ab. Immerhin überwiegt der Chorgesang den Sologesang jelänger jemehr. Komischen Effekten dient schon im 16. Jahrhundert das Pfeifen und das Stottern. — Im Übrigen

wird im Passionsspiel besonders die Klage berücksichtigt; das Fastnachtsspiel kümmert sich kaum um die Deklamation, allenfalls achtet Hans Sachs darauf, der manchmal recht wirksam auf die Stimmfarbe aufmerksam macht. Das gelehrte Drama und das Schuldrama sind stark rhetorisch angelegt; Perioden und Verse müssen zu voller Wirkung kommen, namentlich in Monologen und Stichomythien; so sind denn Schemata und Analysen der Versformen beigegeben. — Monologe sind von vornherein vorhanden; auch der bühnenkundige Hans Sachs liebt sie. Die Monologe bei Ayrer fallen namentlich durch ihre Gliederung auf, die vermittels Pausen hergestellt wird. Überhaupt blüht der Monolog im gelehrten Drama. Bei Albrecht von Eyb wird besonders gewissenhaft vermerkt, wenn jemand zu sich selbst spricht. Das ist auch beim Monolog nicht überflüssig; denn je bühnengerechter die Technik wurde, um so häufiger sprach der Monolog ins Parterre. Diese Sorte Halbmonolog, dessen Adresse das Publikum ist, wird im gelehrten Drama vermieden; bei Hans Sachs findet er nur am Anfang statt, aber in den Komödiantenstücken und sonstigen volkstümlichen Dramen des 17. Jahrhunderts nimmt er fast überhand und ist zumal bei Weise von drastischer Komik. — Im Dialog wird die Person, mit der man spricht, besonders in den frühern Perioden, oft überflüssig angegeben, besonders peinlich ist hierin das Schuldrama; diese gewissenhafte Angabe des Adressaten wurzelt wohl in der zögernden Entwicklung des Dialogs aus den Revuen, in denen sich jede Charakterfigur selbst vorstellte, eine Manier, an die noch das Auftrittslied des 17. Jahrhunderts erinnert. — Das volkstümliche Drama des 16. und 17. Jahrhunderts bringt gern laute Szenen; Massen schreien; um die Entfernung anzudeuten, schreit man; auch Zorn und Eifer strengen die Stimme an, und die Komik gefällt sich auch dabei im Übertreiben. Anderseits weiß die gewähltere Kunst des 17. Jahrhunderts auch die gedämpften Töne glück-

lich zu verwenden; Leidende reden mit gebrochnem Klang; Gebet und Geheimnis werden geflüstert; auch graziöse Anmut liebt mehr Wohlklang des Stimmtons, der im Echospiel ganz musikalisch wirken soll.

Sehr dürftig sind die Winke über Farbe und Tempo der Rede[1]: kaum daß ein paarmal ironische Färbung verlangt oder in feierlicher Rede die Silben durch Gedankenstriche getrennt sind, im heftigen Gespräch dem Ersten das Wort vom Zweiten abgeschnitten wird. In Weises Tobiastravestie und sonst werden durch übertriebenes Verschleppen oder Forcieren des Tempos komische Effekte erreicht. Alt und oft ausdrücklich vorgeschrieben ist nur die Pause, der das ausdrucksvolle Schweigen des Angeredeten verwandt ist.

Aus der lakonischen Sprache der Bühnenanweisungen seien schließlich zwei Punkte hervorgehoben. Sie setzen im geistlichen Spiel, wie begreiflich, lateinisch ein und, so schnell auch im Fastnachtspiel die deutschen Weisungen dazutreten, so hält sich doch das Latein, das durch humanistische Einflüsse und sogar durch Gewohnheiten des englischen Dramas immer wieder aufgefrischt wird, in stets sich minderndem Umfange durch die ganze Zeit. Ferner: in den ältern Perioden prägt sich der epische Charakter der Bühnenanweisungen noch oft in dem Präteritalgebrauch aus; das Drama erweckt noch kein Gegenwartsgefühl. Es ist sehr charakteristisch, daß gerade die geistlichen Spiele und die ihrer Technik verwandten Stücke des 15. und 16. Jahrhunderts zum Präteritum neigen, während schon das gleichzeitige Fastnachtsspiel und noch mehr der von Bühnenanschauung geleitete Hans Sachs damit kargen. Das Schuldrama ist ganz präsentisch, während, wiederum sehr lehrreich, der kaum an die Aufführung denkende Eyb dem Präteritum Raum gönnt. Das theatralische 17. Jahrhundert schüt-

---

1) Der deutsche Terenz von 1499, der gute Bemerkungen über die Art des Vortrags bringt, hat Vorlesung, nicht Aufführung im Auge.

telt die letzten Reste des epischen Präteritums endgültig ab.

Hiermit sind die Hauptergebnisse aus der Betrachtung der Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700 kurz überblickt. Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts setzt Gottscheds Theaterreform ein, die vor allen Dingen den Spaßmacher von der Bühne verbannt und die Einheit zwischen Literatur und Bühne herzustellen sucht.

Homeyer bemerkt (Stranitzky S. 4) richtig: „Unsere höchst lückenhaften Kenntnisse vom Wesen des deutschen Volksdramas im 17. und 18. Jahrhundert und die vielfach verbreiteten falschen Vorstellungen von der Art der Stücke, die die deutschen Wandertruppen jener Zeit spielten, beruht in erster Linie auf der Schwierigkeit, einen Einblick in die uns erhaltenen Handschriften zu nehmen, von denen nur die eine oder die andere gedruckt vorliegt". So weiß auch ich, daß Vollständigkeit in der vorliegenden Betrachtung nicht geboten ist. — Mehr als dieser doch immerhin nur äußerliche Mangel beunruhigt mich die Empfindung, daß ich erst jetzt, am Ende der Arbeit, den Blick für das Wichtige und Unwichtige gewonnen habe. Aber doch scheint mir der Schaden nicht beträchtlich zu sein. So fest wie eine grammatische Erscheinung ist die Bühnenanweisung in ihrer nach vielen Seiten schillernden Art nicht zu fassen, und die großen Züge in der Geschichte der deutschen Bühnenanweisung bis zum Jahre 1700 werden trotz allen Mängeln meiner Darstellung ausreichend zu Tage treten, so viel auch die Einzeluntersuchung zu berichtigen, verfeinern, ergänzen haben wird.

Dringlicher ist wohl die Fortführung über das 18. und 19. Jahrhundert hin. Für Gottsched und Lessing, seinen „Erben" und „Vernichter", wie Scherer sagt, hat Zickel das Notwendige über ihre Bühnenanweisungen gebracht; aus dem gleichzeitigen Wiener Kreis hat Stranitzky in Homeyers Arbeit über sein Nepomukdrama

Beachtung gefunden; über Goethe und Schiller als Dramaturgen haben wir die Bücher von Tornius und von Köster; der junge Goethe ist von Kothe auf seine Bühnenanweisungen hin untersucht worden, und über Schiller liegt Petersens eingehendes Buch vor. Erst wenn über alle bedeutenden und einflußreichen deutschen Dramatiker derartige Monographien geschrieben sind, wird es möglich sein, eine vollständige Geschichte der deutschen Bühnenanweisung zu geben. Ich muß mich hier, um das ganze Gebiet, wenn auch nur flüchtig, überblickt zu haben, damit begnügen, für die Folgezeit einige Hauptpunkte herauszuheben.

In Wien findet sich zunächst ein doppeltes Element: Hanswurstiaden und Groteskes auf der einen Seite, Opernhaftes, metrisch Erlesenes auf der andern. Menantes, der eingehende theoretische Erörterungen über die Wirkungen auf der Bühne anstellt, liebt in seinen schäferspielartigen Allegoriedramen Balletts und Beleuchtungseffekte, in den würdevolleren legt er großen Wert auf die Dekoration; verwandt sind ihm im Theatralischen die unter italienischem Einflusse stehenden Hamburger Opern. — Ayrenhoff zeigt in seinen Alexandrinerdramen fast gar keine Anweisungen, seine Prosadramen erinnern mit ihren die Ausstattung beschreibenden Bühnenanweisungen von fern an Iffland; er legt als Wiener Wert auf Dekoration. Der Wiener, der hauptsächlich das Hanswurstelement vertritt, ist Kurz; er vermerkt viele plumpe Possenreißergesten. — — In Leipzig wird leichter Singsang geschätzt; die Geste ist galant formell. — Bei Picander ist der Dekorationswechsel oft nur durch das Abgehen aller Personen deutlich gemacht; bei König ist die Dekoration oft recht wirksam beschrieben[1]. Picander

---

1) Es ist gantz dunckel und an der Seite siehet man ein verfallenes Gebäu S. 18. — Eine angenehme Gegend mit Sommer-Lauben und Schäffer-Hütten vor einem Gehöltze welches an die Vor-Stadt stöst der sich von ferne zeigenden Stadt Heraclea, bey anbrechender Morgenröthe S. 129.

hat zum Schluß von Abschnitten die von Gottsched angefeindeten Monologe, die den Inhalt klar legen sollen; König bringt zum Schluß das Ballett. Picander hat zum Schluß auch das Hinausprügeln des Harlekins, wie er überhaupt plumpe Späße liebt; so spielt ähnlich wie bei Ringwaldt die Katze, bei Picander ein Hund eine störende Rolle. — Gellerts Lustspiele machen einen modisch-zierlichen Eindruck, namentlich was Geste und Mimik anbetrifft; auf die Dekoration hat er fast garnicht geachtet. Bei Cronegk zeigt sich noch der Zwischenvorhang, der dem sächsischen Drama überhaupt wert war; er liebt etwas den allegorischen Pomp; auch bei ihm haben die Alexandrinerdramen fast gar keine Anweisungen, die Prosastücke eher. Interessant ist eine negative Vorschrift für das Tempo der Deklamation, es fehlt nämlich einmal in seinem bekanntesten Drama, in „Olint und Sophronia“, die erste Hälfte eines Alexandriners, d. h. es tritt eine Pause von einem halben Verse ein. — Christian Felix Weiße entfaltet in seinen komischen Opern alle Pracht der Bühne und liebt vor allem das Strahlende.

Wenn man die sich an diese Hauptvertreter der Wiener und Leipziger Gruppe angliedernden Dramatiker zur Abrundung des Bildes mit herangezogen hat, wird der Weg zunächst über Lessing und das bürgerliche Drama führen. Das Drama des Sturmes und Dranges gewinnt besonders dadurch Interesse, daß es oft Unmöglichkeiten zu verlangen scheint; hier ist die szenarische Anweisung oft nur in überschäumender Jugendkraft hingeschrieben, sie ist also Dichtung selbst und soll in erster Linie auf den Leser wirken. Bei Goethe und Schiller auf der Höhe ihrer Entwicklung herrscht große Ruhe im Theatralischen, und nur ganz subtile Untersuchungen werden den Gehalt ihrer Anweisungen zu Tage fördern. Das romantische Drama ist recht mannigfaltig; vor allem scheint mir hier das Kostüm in den Vordergrund zu treten, daneben allerlei Winke für die Deklama-

tion und Darstellung. Kleist müßte gesondert betrachtet werden. Das junge Deutschland und Wien würden zwei weitere Gruppen bilden, und als sehr lohnend würde sich eine Betrachtung der Wagnerschen Bühnenvorschriften erweisen. Hier verästelt sich die Dichtung bis in die kleinsten Winke für die Dekoration hinein; Wagner zeigt auch eine feine Beobachtung der mimischen Veränderungen. Ebenso interessant wäre eine Behandlung der Ibsenschen Bühnenanweisungen, wo das Symbolische des Kostüms und der Dekoration, das Stimmunggebende der Äußerlichkeiten einen großen Raum einnehmen müßte, zumal da Ibsen grade in Deutschland damit Schule gemacht hat.

Manchem mag es seltsam erscheinen, daß der Bühnenanweisung so viel Beachtung geschenkt werden soll. Aber das Verhältnis des Dramatikers zum Publikum, des Dramatikers zum Regisseur und endlich, was für die Frage der Produktion des Bühnenkünstlers und dafür, wieviel ihm der Dichter verdankt, sehr wichtig ist, das Verhältnis des Dramatikers zum Schauspieler kann nur durch eine solche Vorarbeit der Klärung näher gebracht werden. Und wenn sich die äußeren Voraussetzungen und Hilfsmittel des Dramas neuerdings wissenschaftlich und theoretisch reicherer Beachtung erfreuen als in früheren Tagen, so scheint mir das ein gutes Zeichen: für die harmonische Wirkung jeder Kunst ist das Zusammenstimmen von Sinnlichem und Geistigem stets von entscheidendster Bedeutung gewesen, und die gesteigerte Empfindlichkeit für den Einklang von Äußerem und Innerem kann sehr wohl ein Symptom tieferer ästhetischer Kultur sein.
